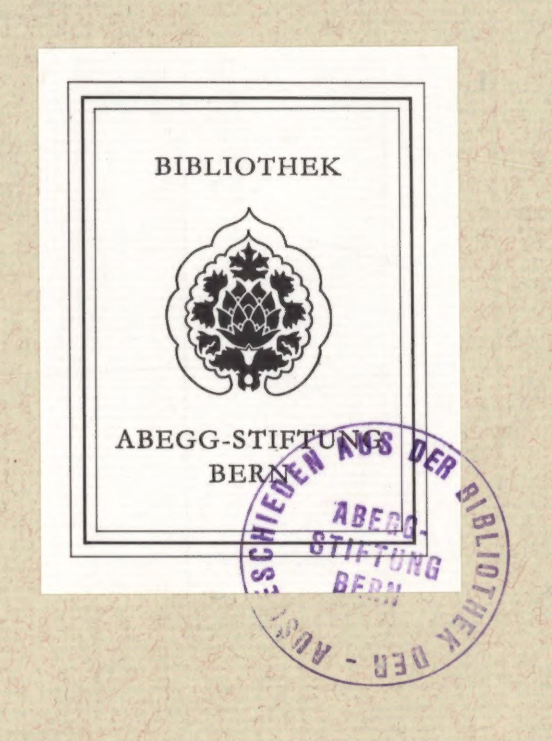
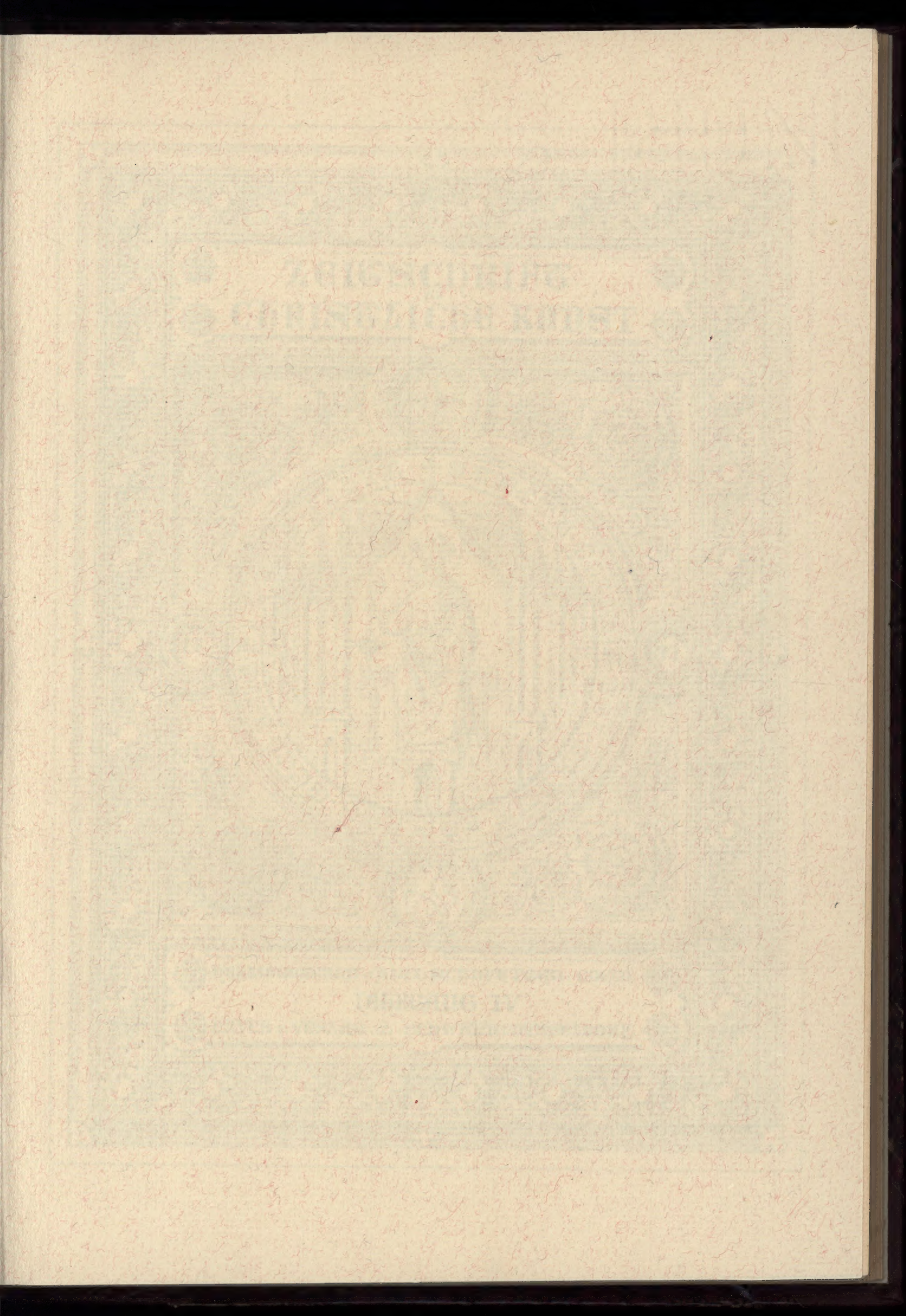
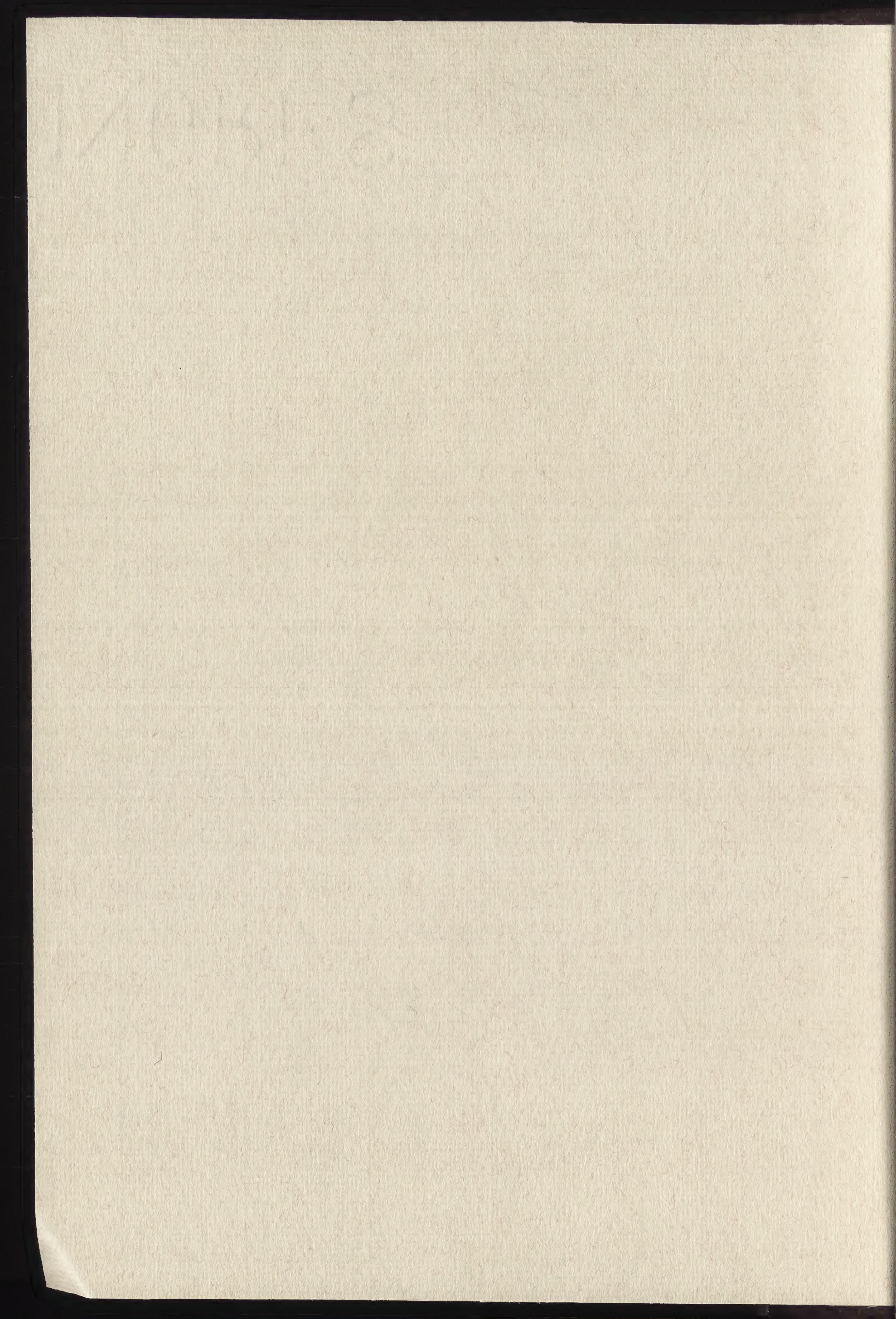

BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN

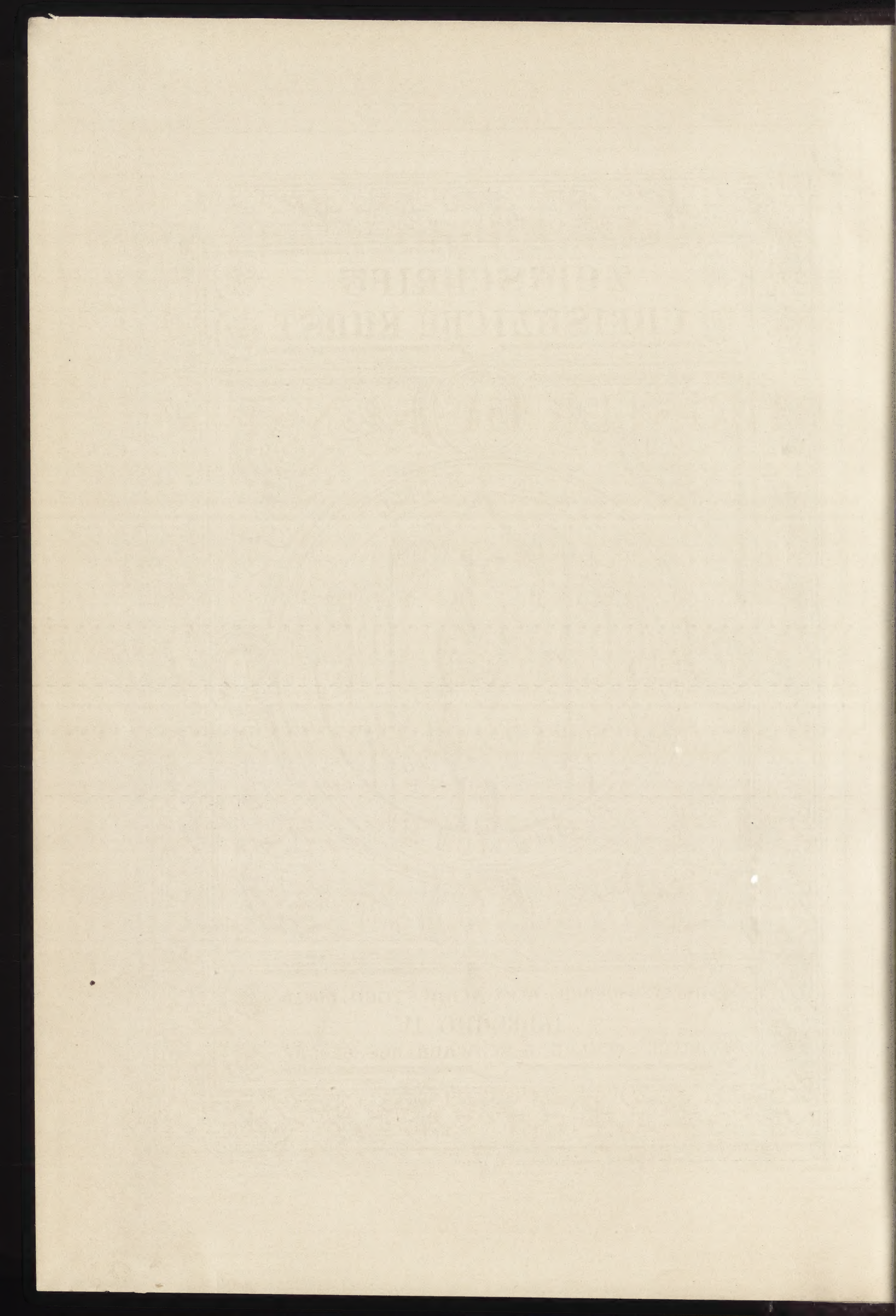




ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST



HERAUSGEGEBEN v. ALEX. SCHNUETGEN i. COELN
JAHRGANG IV
DRUCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DUESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.



1891. IV. JAHRGANG. 1891.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Inhalts-Verzeichniss

zum IV. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

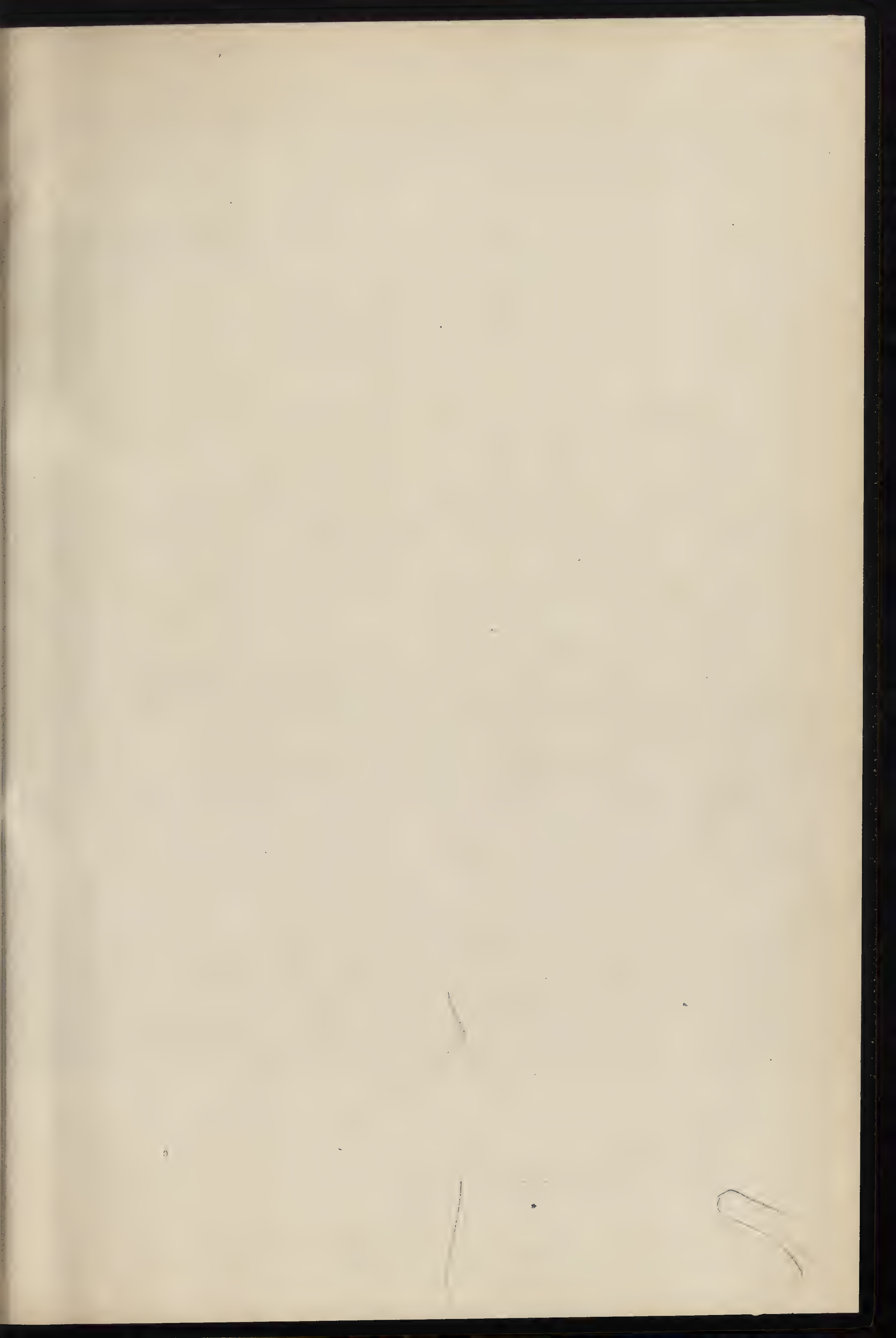
I. Abhandlungen.

II. Kleinere Beiträge und Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.







St. Ludwig von Toulouse. St. Franciscus von Assisi.

Altkölnische Altarflügel um 1400, 90 *cm* hoch, 43 *cm* breit.

Im Privatbesitz zu Köln.

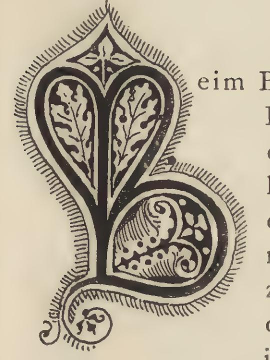
Beim Beginne des zweiten Jahrganges ist für unsere Zeitschrift die Rückschau auf die von ihr durchlaufene Bahn eine durchaus befriedigende. Aus den Kreisen der ausübenden Künstler, der Kunstlehrer [illegible], wie der literarischen Kunstfreunde setzen sich die Mitarbeiter zusammen, die, mögen ihre Bestrebungen sonst noch so verschiedenartig sein, die Liebe zur christlichen, besonders zur mittelalterlichen Kunst miteinander verbindet. Einheitlich ist daher die Richtung unseres Blattes trotz der Mannigfaltigkeit des in ihm Gebotenen, und jene Einheitlichkeit wie diese Fülle mögen wesentlich mit beigetragen haben zu dem Erfolge, dessen dasselbe sich erfreut. Die geistlichen wie die weltlichen Abonnenten, die Anhänger der archäologischen Forschung wie des modernen Kunstschaffens begegnen sich in der Anerkennung der Grundsätze und ihrer Durchführung, der Abhandlungen und ihrer Illustrationen. Neben den in der jüngsten Zeit wiederholten angelegentlichen Empfehlungen der Hochwürdigsten Herren Bischöfe stehen die zustimmenden Aeußerungen der katholischen Presse wie die anerkennenden Besprechungen der akatholischen Blätter, und wenn von der ferneren Wirksamkeit unserer Zeitschrift eine heilsame Beeinflussung der zeitgenössischen Kunstthätigkeit erwartet wird, so kann darin nur ein Antrieb erblickt werden, mit gesteigertem Eifer die bisherigen Ziele zu verfolgen. Vor Allem soll dieser Eifer sich bekunden in der Einwirkung auf den Bau und die Ausstattung der Gotteshäuser, und je mehr tüchtige Künstler, Architekten wie Bildhauer, Maler wie Goldschmiede, dazu mithelfen werden durch Bild und Wort, durch Entwürfe und Unterweisungen, um so sicherer wird der Erfolg sein. Nicht minder willkommen werden aber auch Diejenigen sein, welche in geistreicher und formgewandter Art die moderne Profankunst prüfen werden auf ihren Ideen- und sittlichen Gehalt, wie auf die Form, in welcher er Ausdruck findet. — Von der archäologischen Forschung soll die Zeitschrift auch fernerhin keine christliche Kunstepoche und keine Nation grundsätzlich ausschließen, aber der Kunst und dem Kunsthandwerk, wie sie sich im Mittelalter und auf deutschem Boden entfaltet und bethätigt haben, vornehmlich ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Bei der Auswahl desjenigen, was aus diesem Kreise zur Abbildung und Beschreibung gelangt, sollen auch die Rücksichten auf die praktische Verwendung von maßgebender Bedeutung sein und wie das Vorbild, so wird die Art seiner Vervielfältigung allen berechtigten Ansprüchen wie bisher, vollauf genügen. Klare Darlegung und gründliche Beschreibung erstrebt vor Allem der Text, und was ihm zur Illustration dient, soll dieses Streben unterstützen, zugleich das Auge erfreuen, den Geschmack veredeln, die Kunstgeschichte [illegible] bereichern durch bis dahin unbekanntes oder noch nicht zur Anschauung gebrachtes abbildliches Material. — Die größer gedruckten „Abhandlungen“ bilden daher den eigentlichen Kern jedes Heftes, die kleiner gesetzten „Nachrichten“ nebst „Bücherschau“ nur deren Anhang. — Möge den Anstrengungen der Redaktion und des Verlegers entsprechend der Abonnentenkreis sich erweitern, von dessen Ausdehnung die Vervollkommnung der Abbildungen in Bezug auf Zahl und Ausführung wesentlich abhängt.

Der Herausgeber.



St. Ludwig von Toulouse. St. Franziskus von Assisi.

Altkölnische Altarflügel um 1400, 90 *cm* hoch, 43 *cm* breit.
Im Privatbesitz zu Köln.

eim Beginne des vierten Jahrganges ist für unsere Zeitschrift die Rückschau auf die von ihr durchlaufene Bahn eine durchaus befriedigende. Aus den Kreisen der ausübenden Künstler, der Kunstlehrer von Beruf, wie der literarischen Kunstfreunde setzen sich die Mitarbeiter zusammen, die, mögen ihre Bestrebungen sonst noch so verschiedenartig sein, die Liebe zur christlichen, besonders zur mittelalterlichen Kunst miteinander verbindet. Einheitlich ist daher die Richtung unseres Blattes trotz der Mannigfaltigkeit des in ihm Gebotenen, und jene Einheitlichkeit wie diese Fülle mögen wesentlich mit beigetragen haben zu dem Erfolge, dessen dasselbe sich erfreut. Die geistlichen wie die weltlichen Abonnenten, die Anhänger der archäologischen Forschung wie des modernen Kunstschaffens begegnen sich in der Anerkennung der Grundsätze und ihrer Durchführung, der Abhandlungen und ihrer Illustrationen. Neben den in der jüngsten Zeit wiederholten angelegentlichen Empfehlungen der Hochwürdigsten Herren Bischöfe stehen die zustimmenden Aeufserungen der katholischen Presse wie die anerkennenden Besprechungen der akatholischen Blätter, und wenn von der ferneren Wirksamkeit unserer Zeitschrift eine heilsame Beeinflussung der zeitgenössischen Kunstthätigkeit erwartet wird, so kann darin nur ein Antrieb erblickt werden, mit gesteigertem Eifer die bisherigen Ziele zu verfolgen. Vor Allem soll dieser Eifer sich bekunden in der Einwirkung auf den Bau und die Ausstattung der Gotteshäuser, und je mehr tüchtige Künstler: Architekten wie Bildhauer, Maler wie Goldschmiede, dazu mithelfen werden durch Bild und Wort, durch Entwürfe und Unterweisungen, um so sicherer wird der Erfolg sein. Nicht minder willkommen werden aber auch Diejenigen sein, welche in geistreicher und formgewandter Art die moderne Profankunst prüfen werden auf ihren idealen und sittlichen Gehalt, wie auf die Form, in welcher er Ausdruck findet. — Von der archäologischen Forschung soll die Zeitschrift auch fernerhin keine christliche Kunstepoche und keine Nation grundsätzlich ausschliefsen, aber der Kunst und dem Kunsthandwerk, wie sie sich im Mittelalter und auf deutschem Boden entfaltet und bethätigt haben, vornehmlich ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Bei der Auswahl desjenigen, was aus diesem Kreise zur Abbildung und Beschreibung gelangt, sollen auch die Rücksichten auf die praktische Verwendung von mafsgebender Bedeutung sein, und wie das Vorbild, so wird die Art seiner Vervielfältigung allen berechtigten Ansprüchen, wie bisher, vollauf genügen. Klare Darlegung und gründliche Belehrung erstrebt vor Allem der Text, und was ihm zur Illustration dient, soll dieses Streben unterstützen, zugleich das Auge erfreuen, den Geschmack veredeln, die Kunstgeschichte erheblich bereichern durch bis dahin unbekanntes oder noch nicht zur Anschauung gebrachtes abbildliches Material. — Die gröfser gedruckten „Abhandlungen" bilden daher den eigentlichen Kern jedes Heftes. Die kleiner gesetzten „Nachrichten" nebst „Bücherschau" nur deren Anhang. — Möge den Anstrengungen der Redaktion und des Verlegers entsprechend der Abonnentenkreis sich erweitern, von dessen Ausdehnung die Vervollkommnung der Abbildungen in Bezug auf Zahl und Ausführung wesentlich abhängt.

Der Herausgeber.

Abhandlungen.

Die neue katholische Pfarrkirche zu Homburg vor der Höhe.

Mit 5 Abbildungen.



Als vor mehr denn zwanzig Jahren Herr Pfarrer Menzel nach Homburg kam, fand derselbe schon Pläne für eine neu zu erbauende Pfarrkirche vor und übernahm mit Eifer, unterstützt vom Kirchenbau-Verein, die Beschaffung der zum Bau nöthigen Mittel.

Die vorgefundenen sowie mehrere im Laufe der Zeit bestellten Pläne und Skizzen gefielen theils dem Kirchenbau-Verein nicht, theils wurden dieselben von dem Ordinariate zu Limburg oder von der Königl. Regierung zu Wiesbaden nicht genehmigt und somit die Ausführung der dringend nothwendigen Kirche hinausgeschoben.

Gegen Ende des Jahres 1888 fand eine engere Konkurrenz unter vier auf dem Gebiete des Kirchenbaues thätigen Architekten statt, bei welcher der hier dargestellte Entwurf ausgewählt wurde. Die Ausführung desselben wird in diesem Jahre beginnen und hoffe ich, den fertigen Bau im Frühjahr 1893 der Gemeinde übergeben zu können.

Die Anforderungen des Kirchenvorstandes beim Ausschreiben der Konkurrenz betrafen die Bausumme und den Fassungsraum der Kirche, im Uebrigen waren die Wünsche der einzelnen Mitglieder des Kirchenvorstandes betreffs Stellung des Thurmes und anderer Einzelheiten verschieden, und wurde deshalb den konkurrirenden Architekten die Wahl des Baustils, Stellung des Thurmes, Wahl der Baumaterialien etc. anheimgegeben.

Es wäre sehr zu wünschen, dafs bei Konkurrenz-Ausschreibungen, welche jetzt häufiger zur Beschaffung von Kirchenbau-Plänen eingeleitet werden, streng die Anforderungen, welche an den Bau gestellt werden, von den Wünschen behufs Gestaltung des Entwurfes oder einzelner Theile desselben geschieden würden.

Die in einem Bauprogramm ausgesprochenen Wünsche wird der Architekt stets befolgen können, wenn nicht Gründe besonderer Art ihn zwingen, von der Erfüllung dieser Wünsche im Interesse einer besseren Gestaltung des Bauwerkes Abstand zu nehmen.

Finden jedoch die Wünsche der Herren Pfarrer oder sonst einflufsreicher Personen ihren Platz unter den Anforderungen des Bauprogramms, ein Umstand, dem man leider in fast allen Konkurrenzprogrammen begegnet, so hindern diese Programmforderungen den Architekten häufig, das seiner Ansicht nach Richtige zu wählen und in seinem Entwurf zum Ausdruck zu bringen. Bestimmungen dieser Art zwingen den Architekten mitunter sogar gegen seine bessere Ueberzeugung zu arbeiten. Dafs unter dem Drucke solcher Programmbedingungen alsdann ein erspriefsliches Schaffen nicht stattfinden kann, ist selbstverständlich, und werden die Entwürfe, welche unter solchem Zwang entstehen, stets an Eigenart der Konzeption Einbufse erleiden.

Kann der Architekt jedoch bei Feststellung seines Entwurfes frei von beschränkenden Programmbestimmungen arbeiten, so darf er weder seiner Phantasie noch seiner Neigung freien Lauf lassen, vielmehr tritt alsdann die schwierige Aufgabe an ihn heran, alle die Punkte ausfindig zu machen, welche für die Gestaltung des Entwurfes von Einflufs sind oder werden können.

Der Architekt mufs sich somit sein Programm selbst vorschreiben und sich selbst die Bedingungen aufstellen, welche er zu erfüllen hat, um einen allseitig befriedigenden Entwurf zu fertigen. Wenngleich ihm hierdurch gröfsere Schwierigkeiten erwachsen, als wenn — wie dies leider gar häufig geschieht — schablonenmäfsig gearbeitet wird und die in X ausgeführte Kirche mit kleinen Aenderungen in Länge oder Breite etc. für Y zur wiederholten Ausführung empfohlen wird, so entschädigt ihn die Freude an dem Gelingen selbst vorgezeichneter Ziele reichlich für die gröfsere Mühe bei Konzeption des Entwurfes; auch wird er dann in der Lage sein, die Einzeldispositionen seines Entwurfes den Auftraggebern gegenüber begründen zu können. Die oft einander entgegengesetzten Meinungen unter den Mitgliedern des Auftrag ertheilenden Vereins wird er dadurch vereinigen können, dafs er darzustellen vermag, wie diese und jene Rück-

sichten die Anordnung dieses oder jenes Bautheiles in der vorgesehenen Form gefordert haben.

An der Hand der beigefügten Zeichnungen werde ich dem Wunsche des Autors dieser Zeitschrift folgen und alle Punkte besprechen, welche mich zu dieser eigenartigen Plangestaltung für Homburg bestimmt — die mein Programm gebildet haben.

Die Seelenzahl der Gemeinde und die Durchschnittszahl der im Sommer zur Kur dort weilenden Fremden bestimmte nach den üblichen Normen den Flächeninhalt der Kirche. Die Heilkraft der Quellen zieht unter den Kurgästen alljährlich auch eine gröfsere Zahl von Geistlichen nach Homburg, und war somit Sorge zu tragen, dafs diesen zur Kur weilenden Herren Gelegenheit geboten sei, gleichzeitig die heilige Messe lesen zu können. Hierdurch erhielt das Programm eine Erweiterung gegenüber den Bedürfnissen anderer Pfarrkirchen, welche für die malerische Gestaltung der Kirche im Innern wie Aeufsern beizutragen sehr geeignet war.

Herr Dr. Friedr. Schneider, Ehrendomherr zu Mainz, hat sich für die Beschaffung eines geeigneten Planes für Homburg sehr interessirt und glaube ich nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, dafs das von Herrn Dr. Schneider für die Homburger Kirche ausgearbeitete Programm den Kern zu seiner Abhandlung in dieser Zeitschrift (I. Jahrg. Sp. 152 ff.) bildete.

Der von dem Verfasser dieser Abhandlung befürworteten Grofsräumigkeit und Geschlossenheit der Gemeinde bei Pfarrkirchen bis zu 1000 bezw. 1200 Personen Fassungsraum pflichte ich, wie auch wohl die meisten Pfarrgeistlichen, behufs besserer Uebersicht der Gemeinde aus den in vorerwähnter Abhandlung hervorgehobenen Gründen bei, und entwickelte so den Grundrifs mit 11,5 *m* weitem Hochschiff und zwar als Kreuzkirche.

Gründe für die Anlage der Kreuzkirche werde später noch anführen, jedoch sei mir vorher gestattet, von meinem Thema abzuschweifen und etwas bei dem Schneider'schen Programm für unsere Pfarrkirchen zu verweilen.

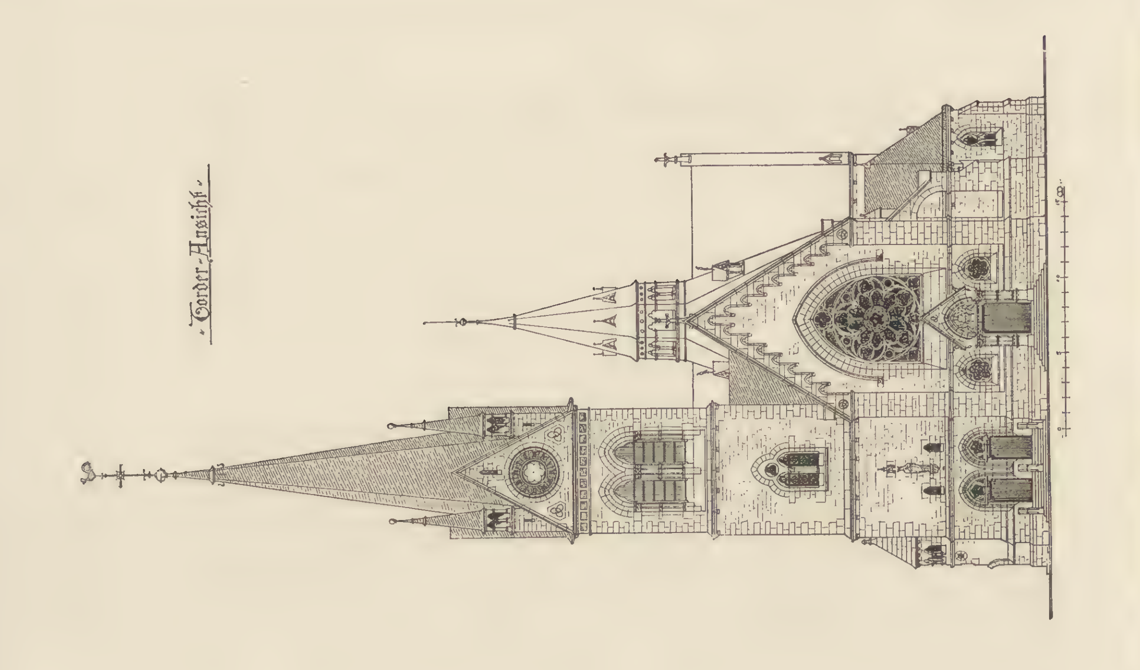
Für die von Herrn Dr. Schneider bevorzugte und empfohlene einschiffige Anlage mit Seitenkapellen kann ich mich nicht begeistern, nicht aus Vorliebe für eine andere Grundrifsanlage, sondern aus praktischen Gründen. Die zur Belebung des Innenraumes vorgeschlagenen Gebetswinkel bezw. Kapellen sind bei den Pfarrkirchen in so grofser Zahl überflüssig, für die Pfarrkirche genügt — wenn keine anderen Anforderungen wie in Homburg hinzutreten — die Anlage einer Kapelle seitlich des Chores, oder besser noch in der Nähe des Eingangs und abschliefsbar von dem übrigen Kirchenraume.

Die vielen Seitenkapellen, welche wesentlich, ja lediglich angeordnet sind, um die Einförmigkeit der einschiffigen Kirche zu beseitigen und den Innenraum zu beleben, ohne damit einem ausgesprochenen Bedürfnifs zu entsprechen, erhöhen die Bausumme ohne Zweck beträchtlich; denn abgesehen von den Kosten der Kapellen selbst mufs die einschiffige Kirche mit Seitenkapellen bedeutendere Höhenabmessungen erhalten, um über den Seitenkapellen genügend hohe Fenster anzuordnen, und so der Kirche reichliches Licht zuzuführen.

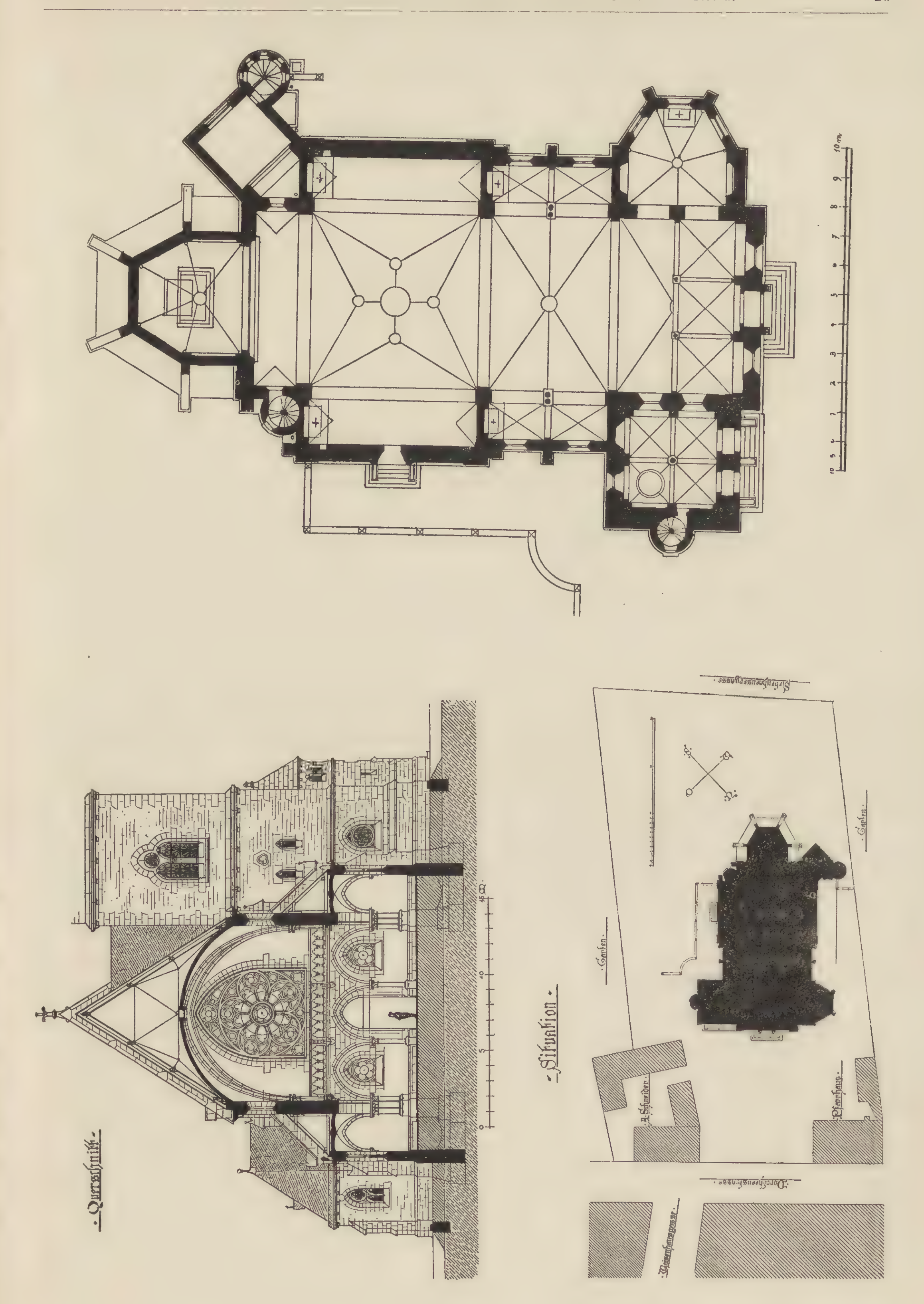
Dafs die von Herrn Schneider empfohlene Anlage der Seitenkapellen sich einführen wird, bezweifle ich sehr, denn der Architekt, der die Aufgabe hat, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln dem Bedürfnifs der Kirchengemeinde entsprechend zu bauen, mufs bei begrenzten Baumitteln jedes Zuviel in Bezug auf die Grundrifsanlage sowie auf den Aufwand der äufseren Gestaltung vermeiden; langt ja doch meist die disponible Bausumme nicht, um die nothwendigsten Anforderungen in einfachster Weise zu bilden, geschweige denn Anlagen vorzusehen, welche die Bedürfnifsfrage überschreiten.

Das Programm für Homburg ist nicht ohne weiteres als Programm für andere Pfarrkirch-Neubauten zu gebrauchen.

Auch ist die einschiffige Anlage der Kirche nicht bei allen Baustellen die richtige, vielmehr mufs die Grundrifsform dem gegebenen Bauplatze angepafst werden, und wird die Frage, ob einschiffige, ob Kreuzkirche, ob dreischiffige Anlage etc. stets durch den Architekten und nicht durch das Bauprogramm oder die den Architekten beauftragende Person zu entscheiden sein, andernfalls die Mifsstände eintreten, welche Eingangs dieses erwähnt wurden. Es wird in solchen Fällen wohl der Wille eines Einzelnen befriedigt, jedoch leidet entweder der organische, dem Bauplatz angepafste Aufbau, oder die Zweckmäfsigkeit bezw. Schönheit des Bauwerks Noth, wenn nicht aufserdem noch durch die Erfüllung der über das Nothwendige hinausgehenden Wünsche die Kostensumme des Bauwerks unnöthig erhöht wird.



Chor-Ansicht


Querschnitt
Situation

Das chorseitig stark abfallende Terrain des Kirchenbauplatzes in Homburg war für die Anlage einer einschiffigen Langhauskirche gar nicht geeignet, sondern legte möglichste Centralisation der Gesammtanlage nahe.

Da die Höhendifferenz sehr bedeutend ist, konnte die Anlage einer Unterkirche, welche zur Frühmesse im Winter und zu Bruderschaftsandachten etc. benutzt werden soll, in Vorschlag gebracht werden.

Die Orientirung der Kirche ist bei dem gegebenen Bauplatze leider nicht möglich; deshalb legte ich die Eingangsseite nach der Hauptstrafse, der Dorotheenstrafse, den Chor nach Südwest.

Die Chorseite der Kirche ist derart gelegen, dafs man aus stundenweitem Umkreise südlich der Stadt die Kirche erblickt; durch den starken Fall des Terrains ist eine den Anblick der Kirche hindernde Bebauung in südwestlicher Richtung wohl ausgeschlossen, und war es somit geboten, auf eine malerische Gestaltung der Chorparthien besonderen Werth zu legen.

Der mit der Bahn von Frankfurt ankommende Fremde sieht die Kirche schon von Oberursel aus und zwar in der der perspektivischen Ansicht entsprechenden Lage.

Der erste Gedanke, welcher sich nach Besichtigung des Terrains bei mir geltend machte, war: die Anlage eines mächtigen Vierungsthurmes vorzusehen. Die Eigenart des dortigen Bodens, feuchte thonige Schiefererde, liefs die Anlage eines Vierungsthurmes jedoch nicht rathsam erscheinen, und konnte hier nur ein auf einer zusammenhängenden Betonsohle fundirter Thurm in thunlichster Entfernung vom Abhange geplant werden.

Eine Vierung anzuordnen, war aufser den bereits angeführten, noch aus folgenden Gründen angezeigt, und zwar: 1. um im Innern Raum zur Aufstellung von Seitenaltären zu gewinnen; 2. um der Chorparthie eine entsprechende breitere Ausdehnung zu geben; 3. um die erstrebte malerische Gruppirung der Chorparthie zu erzielen.

Die Vierung zu betonen, ordnete eine 5,2 *m* breite, in Eisen konstruirte achteckige Vierungshaube an, welche, in Schiefer gedeckt, den ästhetischen Anforderungen im Verein mit dem Westthurm entspricht, ohne dafs sie die Nachtheile eines massiven Vierungsthurmes aufweist.

Die Stellung des Hauptthurmes war eine der wichtigsten Fragen, um so mehr, als die Wünsche der Kirchenvorstands-Mitglieder betreffs der Thurmstellung, wie Eingangs erwähnt, auseinander gingen.

Den Thurm seitlich des Chores zu stellen, erschien, wenngleich für die Choransicht sehr vortheilhaft, dennoch nicht angezeigt, weil alsdann die stadtseitig gelegene Eingangsseite, welche die Hauptfront der Kirche bildet, gar zu dürftig ausgefallen wäre.

Für die vorgesehene seitliche Stellung des Thurmes in der Westfront waren folgende Momente bestimmend: 1. erachtete ich es für unbedingt nothwendig, den Thurm in die Achse der von der Hauptstrafse Homburgs zum Kirchplatz hinführenden Waisenhausgasse zu legen (zu welchem Zwecke das Schneider'sche Wohnhaus später erworben und niedergelegt werden soll); 2. war es erwünscht, den Thurm in der Ansicht von Süden thunlichst voll zur Geltung zu bringen.

Der Bauplatz, zwischen Gärten liegend, fordert in keiner Weise eine symmetrische Gestaltung der Kirche, und so erhielt die Hauptansicht durch die Anlage des Thurmes seitlich des Westgiebels; ferner durch die Anlage der Taufkapelle auf der dem Thurme entgegengesetzten Seite des Schiffes eine ihrer Bedeutung entsprechende Front mit vortheilhafter Umrifslinie.

Die Thurmhalle ist nicht zum Kirchenraum zugezogen, sondern als Vorhalle ausgebildet. Das Hauptportal in der Langhausachse wird nur bei festlichen Gelegenheiten, Prozessionen etc., als Zugang dienen, hat deshalb eine reichere Ausbildung, aber keine Vorhalle erhalten. Die grofsen Thurmportale werden sonach die hauptsächlich benutzten Eingänge, und sichert die grofse Vorhalle das Kircheninnere vor Zugluft.

Der Seiteneingang in dem Giebel des südöstlichen Querschiffarmes dient den Schulkindern, welche im Querschiff untergebracht sind. Die Anlage eines besonderen Zugangs für die Schulkinder empfiehlt sich bei allen Pfarrkirchen und mufs dieser selbstredend in der Nähe der Kinderplätze eingerichtet werden.

Die Orgel ist über der Vorhalle des Thurmes gelegen, läfst somit die grofse Westrose voll und ganz zur Geltung gelangen, und genügte eine Tiefe von 4 *m* für den auf 100 Personen bemessenen Sängerchor. Das obere Thurmgeschofs ist durch eine 25 *cm* starke parallel zur Langachse der Kirche gerichtete Wand in zwei Hälften getheilt, wovon die eine als Vorplatz, Läuteboden und Raum zur Aufstellung des Ge-

bläses dient, während die kirchenseitige Hälfte die Orgel aufnimmt, deren Prospekt zum Theil in den Kirchraum hineinragt. Die Orgel ist somit den verderblichen Einwirkungen der Sonne entzogen.

Der Spieltisch steht auf einer besonderen, in Höhe der Sängerbühne liegenden Auskragung über der chorseitig gelegenen Windfangthüre der unteren Thurmhalle, so dafs der Organist den Gottesdienst auf dem Chore ungehindert verfolgen und gleichzeitig den Sängerchor überblicken, event. von seinem Sitze aus dirigiren kann.

Die Sakristei ist zweigeschossig, die untere, welche nur selten zum Umkleiden benutzt wird, dient hauptsächlich zur Unterbringung der Paramente und Geräthe. Die Wendeltreppe verbindet die beiden Sakristeien unter sich, sowie mit der Eingangshalle und bildet gleichzeitig den Windfang für beide Räume. Diese Anordnung der Sakristei in der westlichen Ecke der Vierung mit dem auf der Ecke stehenden Treppenthürmchen und der besonderen Eingangshalle tragen, wenn auch in untergeordneter Weise, mit zur erstrebten malerischen Wirkung insbesondere der Ansicht von Nordwest bei.

Die Unterkirche ist unter dem Chor gelegen und reicht bis zur südwestlichen Wand des Querschiffs. Der Raum zwischen den Strebepfeilern ist bis auf Hochschiffbreite zur Unterkirche genommen und die einbezogenen Strebepfeiler sind durchbrochen.

Die Wendeltreppe dient zur Verbindung mit dem Schiff der Hochkirche sowie mit dem mehrere Stufen über dem Unterkirch-Fufsboden liegenden Zugange von aufsen.

Die Architektur der Kirche ist in den Formen des rheinischen Uebergangsstiles gehalten. Auch die Wahl des Stiles erfolgte nicht auf's Geradewohl oder aus Vorliebe für diese Stilrichtung; nein! Der durch die vorhin dargelegten Umstände entwickelte Grundrifs forderte gewissermafsen die frühgothischen Bauformen, welche unsymmetrisch entwickelten Bauten eine wohlthuende Ruhe und Geschlossenheit verleihen; auch wirken die weniger schlanken Formen der Frühgothik auf so hoch gelegenen Punkten stets vortheilhafter, als die oft übertrieben schlanken Linien der Spätzeit. Nicht minder waren es praktische Gründe, welche die Wahl des Stiles forderten. Die grofse Spannweite von 11,50 *m* im Lichten erforderte bei spätgothischen Stilformen eine Höhe des Dachgesimses von mindestens 18 *m* über Fufsboden der Kirche, während diese Höhe in vorliegendem Entwurfe auf 12 *m* bemessen ist, ohne dafs die Verhältnisse des Bauwerkes im Aeufsern oder Innern auch nur in etwa gedrückt erscheinen, und liegt es somit auf der Hand, welche bedeutende Ersparnisse durch die Anwendung des Uebergangsstiles erzielt wurden.

Als Baumaterial ist für die Aufsenflächen Tuffstein-Blendung in Schichtsteinen gewählt; auch werden alle nicht belasteten und vor dem Wetterschlag geschützten Hausteine in Tuff ausgeführt, während alle belasteten und dem Wetter exponirten Parthien in Nahe-Sandstein zur Ausführung gelangen werden. Säulchen, Uhrrosetten und die Friesfüllungen des Thurmgesimses sind in Schieferstein zu beschaffen, und entspricht somit auch die Wahl der Materialien den am Rheine noch bestehenden Bauten der Uebergangszeit.

Der in der Nähe Homburgs gewonnene Bruchstein Quarzit ist weder zur Ausführung der Ansichtsflächen noch zur Hintermauerung geeignet, da er erstens sehr schwer mit dem Hammer zu bearbeiten ist, zweitens verhältnifsmäfsig schnell verwittert, bei Temperaturwechsel die Eigenschaft hat, im Innern der Bauten Feuchtigkeits-Niederschläge zu bilden, welche Wandmalereien im Innern in kurzer Zeit zerstören würden; deshalb ist Ziegelmaterial zur Hintermauerung gewählt.

Dafs nur durch Berücksichtigung aller bei einem zu errichtenden Bauwerk in Betracht kommenden Momente eine vollbefriedigende Lösung gelingt, dürfte in dem vorliegenden Entwurfe dargethan sein; und so hatte ich hier wie bei allen anderen Entwürfen, wo ich die Programmbestimmungen als richtig und mit meinen Anschauungen in Einklang stehend anerkennen konnte, die Freude, dafs mein Entwurf in allen seinen Theilen und Einzelheiten als gelungen erschien und alsbald auch von Seiten des Bauherrn rückhaltlose Anerkennung fand.

Sondirt der Architekt bei jeder neuen Aufgabe, welche ihm gestellt wird, alle die Gestaltung des Bauwerks beeinflussenden Umstände, so wird er, da diese stets wechseln, auch in seinen Arbeiten stets Mannigfaltigkeit im Grundrifs wie Aufrifs entwickeln, und so seinen Arbeiten eine gewisse Originalität und echt künstlerischen Werth verleihen.

Mainz. Ludwig Becker.

Neue Vorbilder für Kirchenausstattung im alten Geiste.



ür den Schmuck des Gotteshauses Anleitung und Vorbilder zu geben, ist von Anfang an eine der Hauptbestrebungen unserer Zeitschrift gewesen. Ihrem Programm gemäfs haben dabei die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters als die Glanzzeit der kirchlichen Kunst vornehmlich Berücksichtigung erfahren, ohne dafs jedoch die vorhergehenden und nachfolgenden Jahrhunderte unbeachtet geblieben wären. Aus den verschiedensten Gebieten, aus denen der Wand-, Tafel-, Miniatur- und Glasmalerei, der Stein- und Holzplastik, der Stickerei, der metallischen Künste u. s. w. sind gerade solche Muster ausgewählt worden, welche für die Nachahmung besonders brauchbare Gesichtspunkte bieten. Diese wurden in dem Texte, welcher die Abbildungen als beschreibender Kommentar zu begleiten pflegt, stets hervorgehoben. Damit dürfte bei unseren Lesern ein besseres Verständnifs für die alten Kunstgegenstände, damit eine gerechtere Würdigung der neuen Kirchen-Möbel und -Geräthe angebahnt und herbeigeführt sein, die im Geiste der alten gedacht und gemacht sind. Auf diesen Geist kommt es vor Allem an, und nur derjenige Künstler wird Befriedigendes zu schaffen vermögen, der ihn in ernstem Studium in sich aufgenommen hat. Auf die Belebung und Förderung dieses Geistes bei den Kunsthandwerkern wie Interessenten haben wir defswegen auch bis jetzt den Hauptwerth gelegt; gerade ihr sollten die mit Sorgfalt ausgewählten und mit Mühe beschafften alten Vorbilder dienen, von denen man zu viel verlangte, wenn man von ihnen unmittelbare Verwendbarkeit in jedem einzelnen Falle erwartete. Sie wollten das Nachdenken anregen, erleichtern, leiten, nicht es überflüssig machen. In letzterem Falle würde das Bestreben, praktisch zu sein, die Schablonenhaftigkeit und damit die Geistlosigkeit gefördert haben, welche das Grab aller wahren Kunstthätigkeit ist. — Dieser Grundsatz mag immerhin die Berechtigung des mehrfach geäufserten Wunsches nicht ausschliefsen, den Künstlern Muster geboten zu sehen, welche eine noch gröfsere Brauchbarkeit im Sinne der heutigen kirchlichen Bedürfnisse bezeichnen. Es läfst sich gewifs nicht verkennen, dafs für manche kirchliche Gebrauchsgegenstände unserer Tage es an mittelalterlichen Vorbildern gänzlich fehlt, wie für Kommunionbänke, Beichtstühle u. s. w., dafs für andere, wie für Tabernakel, Kirchenbänke u. s. w. den Anforderungen, sei es durch veränderte liturgische Bestimmungen, sei es durch eingetretene rechtmäfsige Gewohnheiten, die überlieferten Muster nicht mehr genügen. In diesen wie in manchen anderen Fällen wird es sich darum handeln, im Sinne der modernen Bedürfnisse und der alten Formen neue Gestaltungen zu ersinnen, die um so besser sein werden, je mehr sie den neuen Vorschriften bezw. Wünschen genügen und doch in den alten Formenkreis sich eingliedern. — Da diese Aufgabe zu schwer ist, um von allen oder auch nur von den meisten Kunstjüngern selbstständig gelöst werden zu können, da hierzu vielmehr aufsergewöhnliche Erfahrung und Fertigkeit erforderlich ist, so hat gewifs der Wunsch seine Berechtigung, es möge, was einzelne ältere und geübtere Künstler in dieser Beziehung Geschicktes und Gelungenes erfunden und entworfen haben, zum Gemeingute gemacht werden. Diese Entwürfe dürften aber, wenn sie in weiteren Kreisen Nutzen schaffen sollen, weder zu reich noch zu komplizirt sein, vielmehr würden gerade solche, die sich durch Einfachheit wie im Ganzen, so im Einzelnen auszeichnen, nicht nur den meisten Anklang finden, sondern auch die besten Früchte tragen. Gerade für minder bemittelte Kirchen ist die Beschaffung einer würdigen und stilgerechten Ausstattung am schwierigsten, gerade die anspruchsloseren Kunsthandwerker, die sich ihr widmen, sind der Unterweisung in der Regel am bedürftigsten und am allermeisten in Noth, wenn sie nach Vorbildern suchen, denn die meisten aus dem Mittelalter überlieferten zeichnet ein gewisser Reichthum aus. Je einfacher aber die Muster sind, um so richtiger und bestimmter müssen sie sein, besonders in der Konstruktion und in den Profilen, aus denen sie ja vornehmlich bestehen, die ihnen wenigstens ihren eigentlichen Charakter geben. In Bezug auf sie finden sich zugleich bei den Künstlern, namentlich bei den Bildhauern, auf die es hier vornehmlich ankommt, die gröfsten Mängel, sei es, weil es ihnen zu deren Verständnifs an aller Anleitung gefehlt hat, was bei den sogen. Figuristen die Regel ist, welche gewöhnlich am ehesten sich für berufen erachten, sich als Kirchen-

möbel-Fabrikanten zu etabliren, sei es auch, weil die Unterweisung eine mangelhafte oder verspätete war. Daraus folgt aber, dafs der Mafsstab für die belehrenden Entwürfe nicht zu klein würde genommen werden dürfen, dafs vielmehr für diejenigen Linien, auf welche es hauptsächlich ankommt, auch entsprechende Gröfse zu erzielen wäre.

Das Bestreben, im Sinne der vorstehenden Erwägungen unsere Zeitschrift sich nützlich machen zu lassen, hatte bereits am Schlusse des ersten Semesters den Wunsch zum Ausdrucke gebracht, neben ihr in grofsem Formate Vorlagen erscheinen lassen zu können. Die Abonnements-Verhältnisse haben aber bisher diese Einrichtung leider noch nicht gestattet. Um jedoch bei der Wichtigkeit und Dringlichkeit der Sache mit einem gewissen Ersatze dafür nicht länger zu zögern, haben wir unseren geschätzten Mitarbeiter, den Herrn Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht gebeten, uns mit dem reichen Schatze seiner gesammelten Erfahrungen und Pläne zu Hülfe zu kommen. Die Schule, die er vor mehr als drei Jahrzehnten in seinem Geburtsorte Köln durchgemacht, die überaus fruchtbare Thätigkeit, die er seitdem als selbstständiger Meister an der Spitze grofser Werkstätten in Burtscheid und Utrecht entfaltet, die grofsen Erfolge, die er errungen, die unausgesetzte Vervollkommnung, die er in nie ermüdendem Studium erstrebt hat, bringen seinen Leistungen ein besonderes Vertrauen entgegen. Wir freuen uns daher, Proben derselben vorlegen zu können in unserer Zeitschrift beigefügten Tafeln, welche die doppelte, in Nothfällen sogar die vierfache Gröfse derselben darstellen, aber doch leicht und handlich sich ihr eingliedern. Auf ihnen sollen in einer gewissen systematischen Ordnung die verschiedensten für den kirchlichen Gebrauch erforderlichen Gegenstände vorgeführt werden, vorwiegend solche, welche von Herrn Mengelberg entworfen sind und daher gröfstentheils dem Gebiete der kirchlichen Plastik angehören, aber auch andere, die entweder in Abbildungen von alten Mustern bestehen, oder von Gebilden moderner Meister, namentlich besonders erfahrener Architekten und Goldschmiede. Die Erklärung der Pläne bleibt den einzelnen Meistern überlassen, welche ja deren berufenste Interpreten sind und ihren Kollegen gegenüber auch den richtigen, fachgemäfsen Ton am besten zu treffen vermögen.

Es wird aber von vornherein hervorgehoben werden dürfen und müssen, dafs diese Entwürfe, keine, man verzeihe den Ausdruck, Eselsbrücken sein, d. h. das Nachdenken überflüssig machen wollen. Defswegen wird der Hoffnung Ausdruck gegeben werden dürfen, dafs dieselben nicht mechanisch und geistlos kopirt, namentlich nicht immer wieder von Neuem reproduzirt werden. Auch das beste Vorbild kann mifsbraucht, durch gleichgültige Behandlung abgeschwächt, durch unverständige Reproduktion verwässert, durch stetige Wiederholung dem Beschauer verleidet werden. Mannigfaltigkeit ist wie überall so namentlich auch auf dem Gebiete der christlichen Kunst eine Vorbedingung für das dauernde Gefallen. Wenn daher die hier angekündigten Vorlagen, oder auch nur mehrere derselben, nicht so sehr als Belehrungs- denn als wohlfeiles Ausschlachtungsmaterial von dieser oder jener Seite sollten behandelt werden, so würde diese Mifsbräuchlichkeit ihrer Behandlung bei Denjenigen, die sie veranlafst und entworfen haben, nur Unzufriedenheit und Unwillen hervorzurufen vermögen. Nicht einzelne Schwächlinge wollen sie über Wasser halten, sondern der ganzen kirchlichen Kunstbewegung von Nutzen sein, sie in die richtigen Bahnen lenken, sie auf gesunden Grundsätzen aufbauen, das elende Surrogatenthum bekämpfen helfen, dessen üppiges Aufblühen in neuester Zeit dem oft genug verwarnten Klerus wahrlich nicht zur Ehre gereicht.

Wenn namentlich in den Vorlagen für das kirchliche Mobilar der spätgothische Stil am meisten zur Geltung kommt, so hat das darin seinen Grund, dafs erst gegen den Schlufs des Mittelalters, wie das Möbel überhaupt, so besonders auch das kirchliche, jenen Grad der Durchbildung erlangt hatte, welcher als eine vollständige Beherrschung des Materials nach Mafsgabe seiner Stilgesetze bezeichnet werden darf. In den vorhergehenden Jahrhunderten war das Möbel trotz aller Virtuosität im Detail noch in einer gewissen Befangenheit, weil in zu grofser Abhängigkeit von der Steinarchitektur verharrt und verhärtet, defswegen zu dem so bedeutungsvollen Bildungsgesetze vom Rahmenwerk und Füllung noch nicht vorgedrungen. Erst dem XV. Jahrh. verdankt es seine Durchführung, und an seine Gebilde anzuknüpfen, erscheint defswegen am rathsamsten. In dem Rahmen desselben Gegenstandes ist Einheit des Stiles, also Uebereinstimmung in Bezug auf Archi-

tektur, Ornament und Figuren, unabweisliches Prinzip, dem Gegenstande selbst aber ist in Betreff seines Stiles die Selbstständigkeit gewahrt, wenn er nur die ihn umgebende Architektur nicht beeinträchtigt.

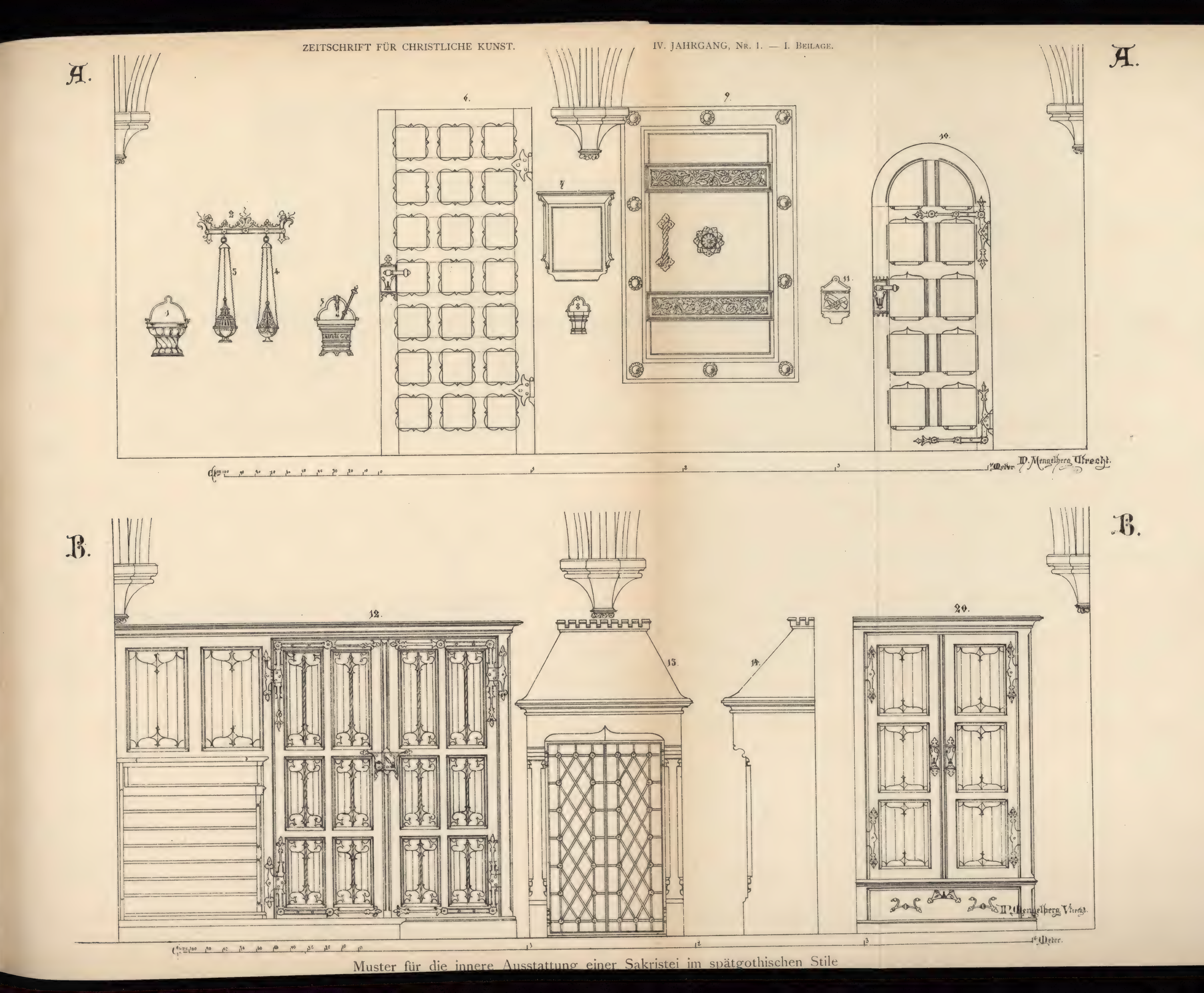
Zunächst soll eine Sakristei-Einrichtung vorgeführt werden, weil gerade sie besondere Schwierigkeiten bietet und, mit verhältnifsmäfsig spärlichen Ausnahmen, arg vernachlässigt erscheint. Sie steht ja gewifs an Wichtigkeit zurück hinter der Ausstattung der Kirche selber, aber wo sie der beschränkten Mittel wegen mit dieser nicht gleichzeitig vollzogen werden kann, darf sie keinen Aufschub mehr erleiden, nachdem jene ihren Abschlufs gefunden hat. Endlich mufs das Provisorium aufhören und einem Zustande Platz machen, welchen die Rücksicht auf die Ehre des Allerhöchsten und auf die Erbauung der Diener in seinem Heiligthum gebieterisch erfordert. — Als Schema wurde eine gröfsere Sakristei gewählt, um eine gewisse Vollständigkeit des Einrichtungs-Apparates zu ermöglichen, und die soeben im Rohbau vollendete Sakristei der neuen Marienkirche in Bonn wurde dafür um so lieber übernommen, als sie sich in ihrem Grundrifs wie in ihrem Aufbau an die schönsten und praktischsten Vorbilder anschliefst. Der Herausgeber.

Muster für die innere Ausstattung einer Sakristei.

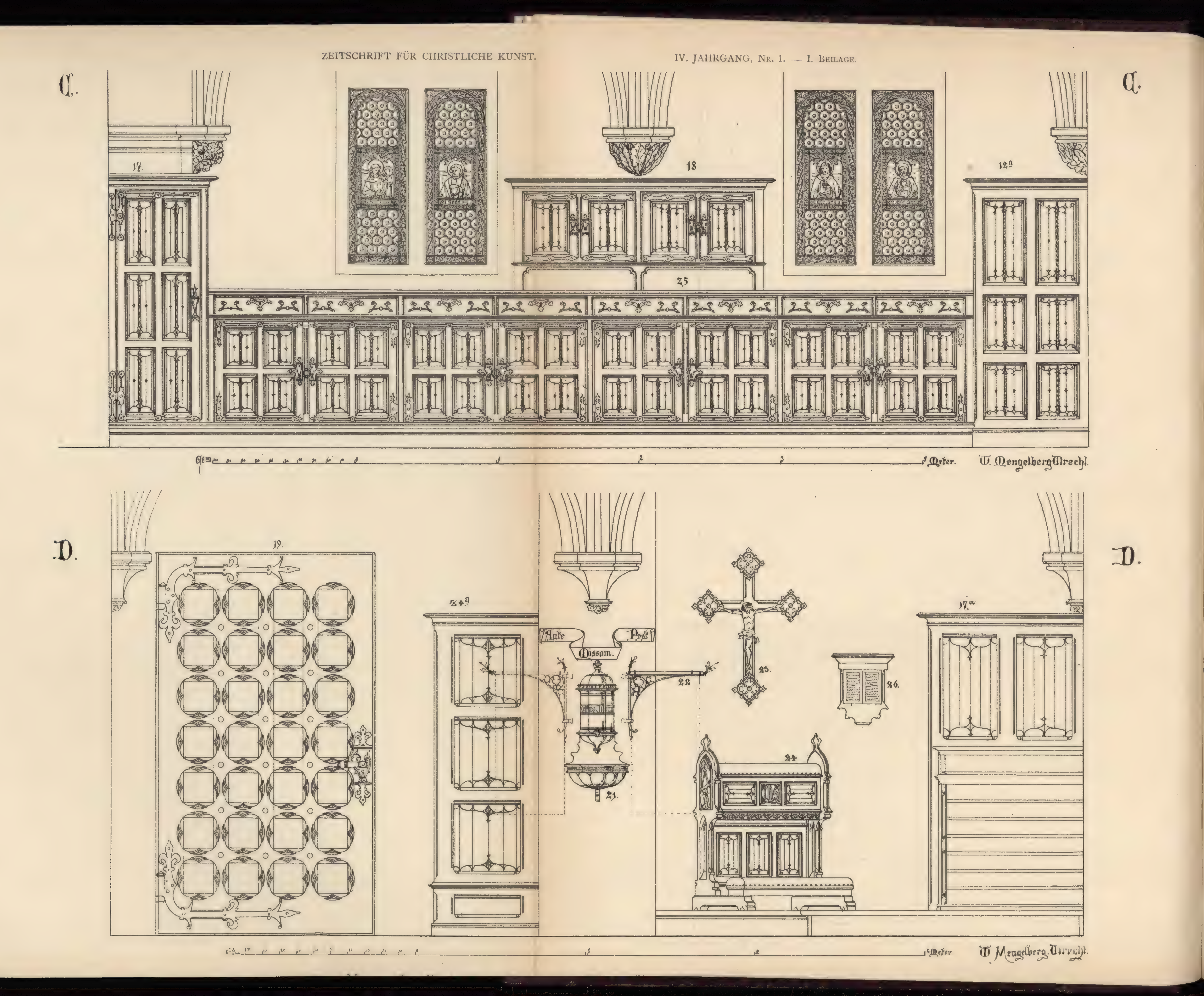
Mit Grundrifs und mit 26 Abbildungen auf einer Doppeltafel.

Da es bei der Ausstattung einer Sakristei nicht allein darauf ankommt, dafs die einzelnen für sie bestimmten Gegenstände richtig entworfen und ausgeführt sind, sondern vor Allem auch darauf, dafs dieselben sich den örtlichen Verhältnissen entsprechend eingliedern, so habe ich meine bezüglichen Zeichnungen derart eingerichtet, dafs sie sich, den vier Wänden der Sakristei entsprechend, zu vier Gruppen zusammen setzen *(A, B, C, D)*.

Wir nehmen zuerst den hier abgebildeten Grundrifs zur Hand. Auf ihm ist die Seite, welche die Eingangsthüre zur Sakristei von der Strafse (Nr. 6), ebenso die Aufgangsthüre zur Treppe (Nr. 10) in den oberen Raum und den eisernen Wandschrank (Nr. 9) enthält, mit *A* bezeichnet. Besonderer Erklärung bedürfen diese drei Hauptgegenstände nicht; Grund- und Aufrifs sind deutlich und klar angegeben, nur wird bei der Ausführung der Thüre zur Treppe (Nr. 10), wie dies im Grundrifs angedeutet, die Verschalungsseite nach Innen kommen müssen. (Die später, je nach Bedürfnifs, folgenden Werkzeichnungen werden die Details genau angeben.) Die rechts und links neben der Hauptthüre befindlichen Weihwasserkessel sollen unsern Meistern nicht als direkte Vorbilder dienen (denn es giebt deren noch bessere aus alter Zeit), aber zeigen, dafs diese Gegenstände eine würdige Aufbewahrungsstätte in dem Raume haben sollen. Der gröfsere Weihwasserkessel hängt an einem verzierten eisernen Arme (nicht an einem rohen Nagel, wie ich noch kürzlich in einer gröfsern Stadtkirche sah). — Ebenso sollen die alten Mustern nachgebildeten Weihrauchfässer (Nr. 3 u. 4) nicht auf der Erde herum stehen, sondern nach dem Gebrauch aufgehängt werden können. — Das eiserne Reckchen (Nr. 2) giebt in etwa an, wie dasselbe zu halten sei. (Die Schmiedemeister, welche nicht genau im Stil bewandert sind, mufs ich auf die später folgenden Werkzeichnungen vertrösten.) — Der eine Weihwasserkessel (Nr. 1) ist aus Messingblech getrieben, der andere (Nr. 5) mufs gegossen werden. Ich möchte hier die Metallarbeiter darauf aufmerksam machen, dafs es unstatthaft ist, alte gegossene Modelle in dünnem Blech nachzuahmen. Kupferblech bedingt andere Formen, hier giebt der Hammer an, wie die Form sein soll. Der Gegenstand, Eimer oder Leuchter, wird in gegossenem Metall nicht viel theurer. Die feinen zierlichen Profile, welche die gegossenen Gegenstände, wie alte Leuchter etc., zeigen, können unmöglich in Blech richtig nachgemacht werden, da das dünne Blech keine Masse hat, welche die zierlich abgedrehten Profile bedingen. — Neben der Thüre (Nr. 6) befindet sich das Täfelchen (Nr. 7) einfach gehalten, das Mittelfeld matt-schwarz angestrichen, um darauf schreiben zu können; ich meine, eine solche Notiztafel wäre in der Sakristei das geeignetste Mittel, um wichtige Mittheilungen der Beachtung zu empfehlen. — Das Weihbecken (Nr. 8) ist hinten glatt und einem alten Muster entnommen, auch in Nachgüssen vorhanden. — Die Bänder des sonst einfachen feuerfesten Wandkastens sind durchbrochen in Eisenblech getrieben; die mittlere Rosette deckt das Schlüsselloch, die

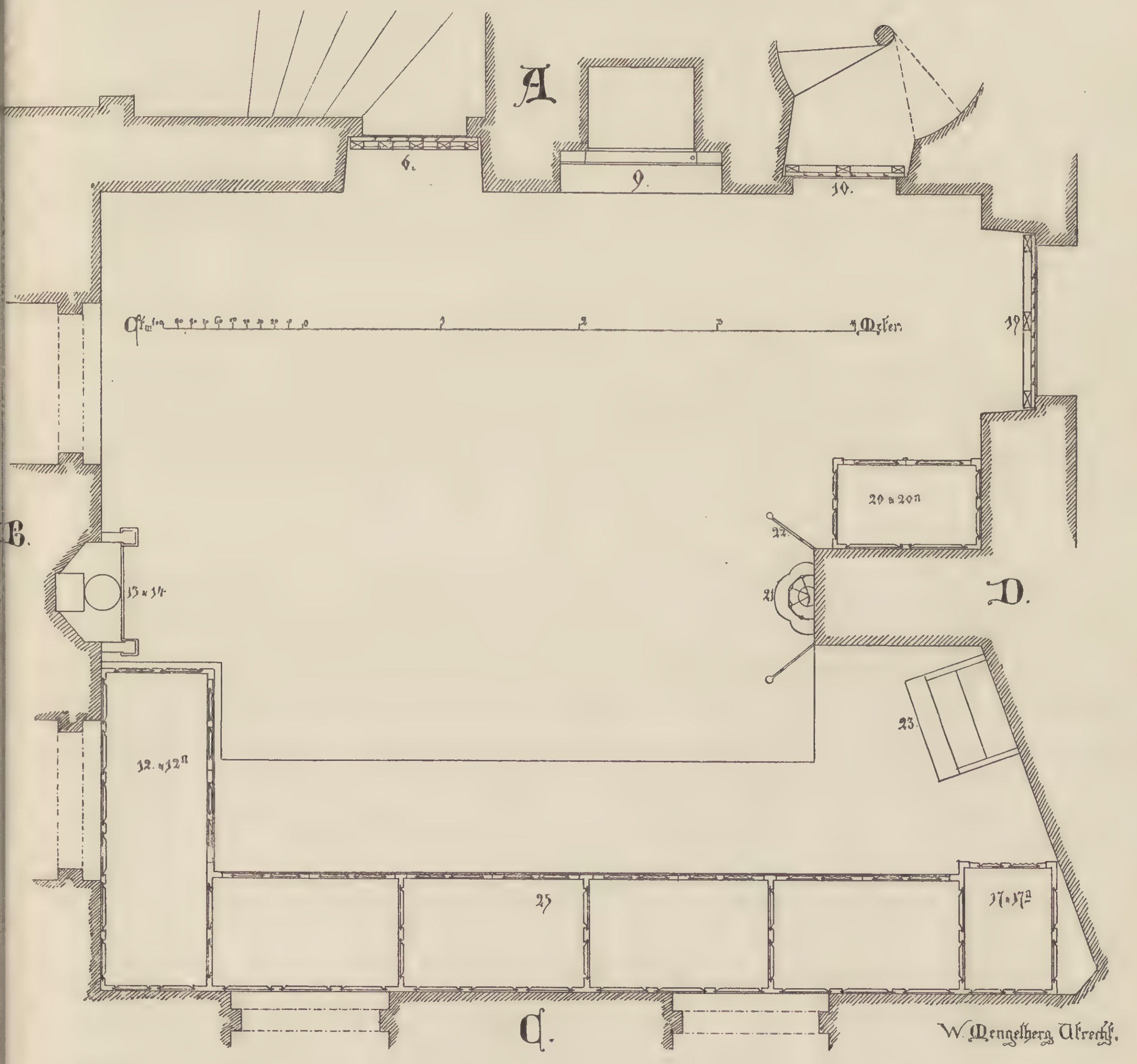


Muster für die innere Ausstattung einer Sakristei im spätgothischen Stile


C.
C.
17.
18
12a
25
Meter.
W. Mengelberg Utrecht.
D.
D.
19.
20a
Ante
Post
Missam.
21.
22
23.
24
26.
17a
Meter.
W. Mengelberg Utrecht.

runden Köpfe bezeichnen die schweren Bolzen, durch welche der Verschlufs in die Mauer eingelassen ist. — Die Opferbüchse (Nr. 11) sollte in keiner Sakristei fehlen; für die Mefsdiener hängt in der Regel zu diesem Zwecke eine gewöhnlicher Blechkasten an der Wand; sechs Brettchen, zwei Charniere und ein Schlöfschen, dann etwas bemalt und die Jungen werden sich freuen, dafs ihre Sparpfennige so schön aufbewahrt sind.

Blatt *B* zeigt in Nr. 12 den Durchschnitt des auf Blatt *C* in der Vorderansicht befindlichen Ankleidetisches und die Fassade eines gröfseren zweithürigen Schrankes zur Aufbewahrung der Chorkappen und längeren Gewänder; dieser Schrank vertieft sich noch neben dem Ankleidetisch. — Daneben befindet sich der Kamin (Nr. 13). Welcher Art Feuerung und Oefen man auch in der Sakristei anwendet, der Feuerungsraum soll immer ein sicherer Behälter und würdig ausgestattet sein. Der Kamin (Nr. 13 und 14) ist von Stein gedacht, der Aufsatz sollte, wenn möglich, aus einem Stück sein; schräge Fugen und Schlufssteine, und wenn sie noch so richtig angebracht, sind gefährlich, da die Hitze den Stein leicht versetzt; besteht der Aufsatz aus einem Stück, so hat dies keine Gefahr. Ich kenne noch sehr viele alte und reich verzierte Deckstücke derart, welche sehr gut erhalten, obschon der offene Feuerheerd in früheren



Zeiten ihnen sehr zugesetzt hatte. Die Thüre ist von dünnen viereckigen Eisenstäben und theilt sich in der Mitte. In dem Raume kann jede Art Ofen angebracht werden. — Nr. 20 zeigt die Vorderansicht des im Grundrisse neben Thüre Nr. 19 auf Blatt *D* projektirten Schrankes (Nr. 20a) für die Mefsdiener-Gewänder.

Blatt *C*. In der Mitte der Ankleidetisch, rechts und links zwei Schränke für Chorkappen, Alben u. s. w. die Vorderansicht des Schrankes (Nr. 12a) befindet sich auf Blatt *B* Nr. 12. Die mittleren Schränke mit Ankleidetisch (Nr. 25) können alle oder theilweise mit Schieber für die liegenden Paramente versehen sein (Durchschnitt auf Blatt *B*). — Die hier eingezeichnete Verglasung ist zur Vollständigkeit der Ansicht beigegeben.

Im Falle die Sakristei einen Holzboden hat und unterkellert ist, kann die hier eingetragene durchgehende Stufe wegfallen, andernfalls wird es wohl zweckmäfsig sein, dieselbe anzubringen. — Das auf dem Ankleidetisch stehende Schränkchen (Nr. 18) dient zur Bergung der Mefsbücher und anderer kleineren Gegenstände. Die Schubladen im Ankleidetisch sind für die kleinere Leinenwäsche u. s. w. bestimmt.

Blatt *D*. Nr. 19 bringt die Thüre zum Chore. — Daneben die Seitenansicht des Schrankes (Nr. 20a) für die Mefsdiener-Gewänder (Vorderansicht auf *B* Nr. 20). — In der Mitte das Lavatorium (Nr. 21), in getriebenem Messingblech ausgeführt, und die eisernen Handtuchhalter (Nr. 22), welche oben einen runden Stock tragen zur Aufnahme des Handtuches. Die Eisengegenstände, auch die Beschläge, können polychromirt sein; unsere verzinnten Eisensachen zeigen, dafs das Verzinnen selten mit der nöthigen Sorgfalt geschieht. — Das Kreuz (Nr. 23) dürfte wohl, um zum Ganzen zu passen, nicht in einem stillosen Werke bestehen. — Das Kniebänkchen (Nr. 24) ist so reich angelegt, um nöthigenfalls im Chordienst gebraucht zu werden. Neben ihm befindet sich die Tafel (Nr. 26) für das Direktorium. — Wenn noch ein zweites Kniebänkchen mit Klappsitz, sowie ein eisernes Reckchen (wie Blatt *A* Nr. 2) vorhanden, um Hüte und Mäntel aufhängen zu können, so wäre damit die Ausmöblirung der Sakristei so ziemlich vollendet.

Eine einfache Polychromie dürfte Wände und Gewölbe zieren. Ich fand in früheren Jahren im Kreuzgange des Klosters zu Maulbronn eine für diesen Raum passende Dekoration, wenige Farben: Ockergelb, Blau, Roth und Weifs, eingefafst mit schwarzen Linien. — Für den Fufsboden (Thonfliesen oder Marmor) bieten Gemälde des XV. Jahrh. eine Fülle schöner Motive.

Utrecht. W. Mengelberg.

Der polychrome Schmuck der alten gothischen Altarschreine.



Nach Allem zu urtheilen, was uns über die Altaraufsätze der romanischen Kunst Deutschlands in den Kirchen und Museen erhalten geblieben ist, kann man es wohl annehmen, dafs diese Periode überhaupt der Regel nach noch keine mit dem Altartisch verbundenen Aufsätze gehabt hat. Abgesehen von einigen für das allgemeine Urtheil nicht mafsgebenden Resten von angeblichen Steinaufsätzen und einigen vielleicht doch ständig auf den Altären aufgestellt gewesenen gemalten Bildwerken vertraten die Stelle unserer Altaraufsätze in damaliger Zeit die zahlreich vorhandenen Reliquienschreine, die man an Festtagen auf die Altäre stellte, sowie in Metall gearbeitete, mit getriebenen Figuren, Emailbildern und Edelsteinen geschmückte Bildtafeln. Nur sehr wenige von ihnen haben sich erhalten, da sie naturgemäfs allen Plünderern der Kirchen und Sakristeien stets zuerst in die Augen stachen. Ein hervorragender Schmuck vieler Altäre waren an Festtagen auch die zahlreichen in edlem Metall in gröfster Mannigfaltigkeit angefertigten Reliquiengefäfse, die man in späterer Zeit auf eigens für sie errichtete Predellen stellte, damit sie dadurch um so leichter wahrnehmbar würden.

Diese Art des Altarschmuckes und der Altaraufsätze hat sich der Hauptsache nach auch noch im ganzen XIII. Jahrh. in Deutschland behauptet. Erst mit Ende desselben treten jene zierlichen, aus Holz gearbeiteten Altarschreine auf, die von vorneherein dazu bestimmt waren, auf dem Altartisch zu verbleiben und die durch ihre Flügeleinrichtung es ermöglichen, in so geeigneter Weise den Unterschied der kirchlichen Zeiten in Bezug auf den Grad der Festlichkeit

und des für sie zu wünschenden Schmuckes zum Ausdruck zu bringen.

Aus kleinen und schlichten Anfängen hervorgegangen, entwickelte sich diese gothische Altarbaukunst rasch immer reicher und reicher, bis sie zu Anfang des XVI. Jahrh. ihre vollste Entfaltung in einem wahrhaft unerschöpflichen Reichthum der Formen fand. Der Flügelaltar-Aufsatz wurde jetzt so beliebt, dafs er fast alle Altäre in Deutschland in Besitz nahm. Unter den uns bis jetzt innerhalb der Grenzen des alten deutschen Reiches bekannt gewordenen etwa 3000 der gothischen Kunst angehörigen Altären befinden sich vielleicht blofs 50, die aus Stein gearbeitet sind, obwohl gerade diese der Natur der Sache gemäfs am ersten auf eine die Jahrhunderte überdauernde Existenz Anspruch erheben konnten; von den in Holz gearbeiteten Schreinaltären, sowohl den blofs gemalten als den Schnitzwerk mit Malerei verbindenden, läfst sich aber mit Gewifsheit behaupten, dafs mindestens vier Fünftel aller bestehenden der Zeit zwischen 1500 und 1525 bis 30 ihr Entstehen zu verdanken haben. Für einzelne deutsche Landschaften, namentlich des Nordens, so für Sachsen, Brandenburg, Schlesien, ist dieser Prozentsatz sogar noch um ein Bedeutendes höher anzunehmen. Welch' grofsen, allgemeinen, in unserer Zeit kaum begreiflichen Beifall diese deutsche Altarkunst sich gerade zu Anfang des XVI. Jahrh. errang, geht auch daraus hervor, dafs zahlreiche Erzeugnisse derselben, namentlich aus den flandrischen Werkstätten, weit über die Grenzen des Vaterlandes hinaus, trotz der damals so ungleich schwierigeren Verkehrsverhältnisse, versendet wurden, so nach Dänemark, nach Schweden und Norwegen, nach Frankreich und Spanien.

Trotz der angedeuteten reichen Entwicklung, die dieser gothische Altarbau in Deutschland im Laufe der Zeiten genommen hat und trotz der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Formen, zu denen er von seinen ersten Anfängen an gelangte, hat doch diese ganze Kunst ebenso wie die gothische Architektur selbst, an die sie sich anlehnte, von Anfang an feste und bestimmte Grundregeln gehabt und bis zum Ende behauptet.

In entschiedenster Weise zeigt sich dies nun auch bezüglich der farbigen Ausstattung, die man den Altären in der gothischen Zeit gab und die von so überaus grofser Wichtigkeit für die künstlerische Wirkung derselben ist.

Wie schon gesagt, hatte die deutsche Altarbaukunst des XIV. Jahrh., jener Zeit, in der eine ständige Schmückung des Altartisches durch geschnitzte oder gemalte Aufsätze mehr und mehr begehrt zu werden anfing, als Vorbilder hierfür nur jene schönen, meist aus edlem Metall angefertigten, in allen Fällen aber reich vergoldeten Reliquienschreine und Altartafeln vor Augen, und es galt nun, mit ihnen in ganz anderem Material und ganz anderer Form und dennoch in möglichst würdiger und der Heiligkeit der Sache entsprechender Weise zu wetteifern. Ganz gewifs wäre es nicht möglich gewesen, entsprechender dies zu thun, als es durch die damalige gothische Altarkunst in Wirklichkeit geschehen ist. Ganz wie die romanische Kunst es gethan hatte, fafst auch nun die gothische die auf den Altären darzustellenden heiligen Gegenstände in idealster und verklärtester Weise auf. Natur und Körperlichkeit sind die Mittel, mit denen sie wirkt, aber sie schafft sie in verklärender Weise um; handelte es sich ja auch um Dinge, die in der religiösen Phantasie mit dem Lichte himmlischer Verklärung übergossen sind und die sich ein gläubiger Geist in mittelalterlicher Zeit gar nicht anders als in diesem Lichte vorstellen konnte. Daher erhalten jene Figuren jetzt jenen idealen Schwung und jene von den natürlichen Proportionen vielfach absehende Bewegung, daher giebt man ihnen jenen unnachahmlichen Zug der Frömmigkeit und Innigkeit, jene übernatürliche Schönheit, die dabei doch so einfach und ungesucht ist; daher fällt es den Künstlern, namentlich in der früheren Zeit, auch oft gar nicht ein, in der Umgebung und in den Hintergründen ihrer heiligen Gestalten die wirkliche Natur der Regel nach zum Vorbild zu nehmen; sie konnten es wohl; denn gar manches originelle alte Werk zeigt, dafs dieselben Künstler, wenn sie nach dem Leben schildern wollten, oft in einer überraschend demselben entsprechenden Weise dies vermochten: der Regel nach aber genügt es ihnen, die heiligen Personen allein darzustellen, oder Umgebung und Hintergrund nur in typisch herkömmlicher Weise anzudeuten und zu bezeichnen. Den herrlichen Glanz des edlen Metalls aber, durch den der romanische Altarschmuck ausgezeichnet war, ersetzten die gothischen Künstler durch die reiche Vergoldung, die sie bei ihren Altarschreinen von Anfang an angewendet haben und die auch ohne Zweifel

für die ganze künstlerische Wirkung derselben von der höchsten Wichtigkeit ist.

Erstes Gesetz dabei war, dafs die nackte Wirklichkeit, d. h. hier das natürliche Material des Holzes, ganz zurücktrat. Das ganze Werk, Figuren wie Ornamente und Umrahmung, wurde mit einem äufserst sorgsam angefertigten Ueberzug von Kreidegrund versehen, welcher unter oftmaliger Auftragung und Abschleifung, bei den Figuren und dem Ornamentwerk unter fortwährend dem Schnitzwerk nachhelfender Modellirung zu Stande kam.

Als zweites, in seinen Konsequenzen noch weit wichtigeres Gesetz ist dann zu bezeichnen die ganz regelmäfsige Erwählung des Goldes als der in dem ganzen zur Anwendung kommenden Farbenakkord geltenden Dominante. Das Gold ist es, das die einzelnen Farben mit einander verbindet und zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt. Durch das Gold werden Figurengruppen, architektonisches Mafswerk und Umrahmung zu einem einheitlich wirkenden Bildwerk zusammengebracht. Endlich wird gerade durch das Gold die ideale Form, in welcher der Bildhauer seine Gestalten aus der heiligen Geschichte entworfen und ausgeführt hat, in der wirksamsten Weise unterstützt und noch mehr gehoben.

Drittes Gesetz, das sich vom Anfang des XIV. Jahrh. bis zum Ende der gothischen Altarbaukunst im dritten und vierten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. in allen Landschaften Deutschlands als allgemein gültiges nachweisen läfst: Das Gold wird keineswegs willkürlich bald hier, bald da angewendet, sondern man findet es ganz regelmäfsig in Gebrauch zur Dekorirung der gesammten architektonischen und ornamentalen Theile des Schreines und der geschnitzten Innenseiten der Flügel; sodann sind der Regel nach alle Obergewänder der Figuren, in den meisten Fällen, wenigstens bei reicheren Altarwerken, auch die Untergewänder in Gold gehalten, und endlich fehlt das Gold auch fast nie im Hintergrunde, sei es als einfacher Goldgrund, oder als Schmuck des in Damastmustern geschnittenen Teppichs, oder zur Hervorhebung des architektonischen oder sogar landschaftlichen Hintergrundes. Dabei scheute man keineswegs, Gold auf Gold zu setzen, denn man verstand es in mittelalterlicher Zeit auf das Vortrefflichste, Gold von Gold abzuheben. Bald geschieht es durch die schon erwähnten eingeschnittenen Damastmuster, — bald, und dies liebte man besonders in der früheren Zeit, durch äufserst zierliche, in den Kreidegrund eingeschlagene punktirte Zeichnungen, — bald durch Anwendung von gravirten und im Fond dann mit verschiedenen Farben lasirten Mustern, — bald durch Anbringung kleinerer in den Kreidegrund eingelassener, aus feinen Häutchen oder aus Papier geschlagener plastischer Zierrathen, die dann auch vielfach wieder durch Farbe ausgezeichnet wurden, — bald durch feine aufgesetzte und vergoldete Bleiornamente, — bald durch farbige Glaspasten in Form von Edelsteinen (in ältester Zeit verwandte man dazu sogar echte Steine, namentlich Amethysten und Granaten), — bald durch aufgesetzte, aus Masse oder aus Holz gearbeitete und dann mit Farbe versehene Imitationen von Perlen und Edelsteinen, — bald durch aufgemalte Musterungen, — bald endlich, und das ist die herrliche Technik, welche die flämischen Altarkünstler zuerst bei ihren Werken in wirklich unnachahmlicher Schönheit und Mannigfaltigkeit angewendet haben, durch Ueberziehen des Goldgrundes mit Temperafarben und darauf folgendes Herausholen der Musterung durch vorsichtiges Wegschaffen (Abkratzen mit geeigneten Instrumenten) der Farbe, so dafs dann der unter derselben verborgene Goldgrund hervortritt und nun das Dessin bildet.

Man sieht an dieser kurzen Aufzählung, die noch dazu keineswegs erschöpfend ist, wie wenig die alten Künstler in Verlegenheit waren, Gold neben Gold wirksam und malerisch hervortreten zu lassen. Gerade aber auf diesem überaus wichtigen Gebiete der alten Polychromirung haben unsere heutigen Künstler die alten am wenigsten erreicht. Im Gegentheil, Viele, die sich Künstler nennen, arbeiten noch immer nach ihrer alten Schablone darauf los, ohne sich um den reichen Schatz von mustergültigen Vorbildern zu kümmern, die sie im Studium der alten Altarwerke finden könnten. Die meisten unserer Bildschnitzer und Maler, wenn sie auch noch so ernst behaupten, sich ganz die alten Vorbilder zu Mustern gesetzt zu haben, lassen den neuen Altarwerken eine Polychromirung angedeihen, welche man gerade wegen der unverstandenen, rein handwerksmäfsigen Behandlung des Goldes, bei aufrichtigem Urtheil als plump und roh und alles künstlerischen Werthes baar bezeichnen mufs. Fällt aber ein

altes schönes Altarwerk in solche Hände, dann ist es um seinen Hauptwerth gründlich geschehn. Man schafft mit allen Mitteln die alte herrliche Polychromirung mitsammt dem Kreidegrunde herunter, trägt einen, die Formen vielfach entstellenden Grund auf, und nun wird willkürlich mit Vergoldung und allen möglichen und unmöglichen Farben „polychromirt", so gut wie man es eben versteht oder vielmehr nicht versteht. Ein solches „restaurirtes" altes Altarwerk gleicht etwa einem feinen mittelalterlichen Tafelgemälde, an dem sich viele Stellen abgeblättert haben und das dann von der Hand eines unwissenden Malers „renovirt", d. h. einfach übermalt, oder besser gesagt, überschmiert wird.

Viertes Gesetz, das ebenfalls in der ganzen gothischen Kunstperiode allenthalben mit der gleichen Konsequenz festgehalten wurde: Die angewandte Vergoldung ist Glanzvergoldung. Jede Oelvergoldung ist ausgeschlossen. Das geschah sowohl wegen der bei weitem gröfsern Haltbarkeit der Glanzvergoldung, als ganz besonders im ästhetischen Interesse. Wenn die alten Künstler in ihren Altarwerken durchaus darauf verzichteten, die Natur zu schildern, wenn es ihnen vor Allem darauf ankam, heilige Darstellungen in möglichst würdiger Form und vom Lichte einer gewissen Verklärung übergossen an heiligstem Orte darzustellen, dann brauchten sie fürwahr auch nicht vor dem Glanze des Goldes sich zu fürchten, an dem heutzutage so mancher moderne Geist und Geschmack Anstofs nimmt. Im Gegentheil, er war ihnen ein willkommenes Mittel, ihre ganz von der religiösen Idee getragenen Kunstwerke um so vollkommener eben in dem Sinne zu gestalten, in dem sie konzipirt waren. Denen, welche gar zu ängstlich den Glanz des Goldes an den Altarwerken mittelalterlicher Art fürchten, sei übrigens bemerkt, dafs die Zeit hier in ihrem Sinne bald Remedur schafft, da die ursprüngliche Kraft jenes Glanzes in einigen Jahren doch schon durch die unvermeidlichen atmosphärischen Niederschläge sehr gemildert wird. Dagegen wäre von unserm Standpunkte aus den in wirklich mittelalterlichem Geiste gearbeiteten und in mittelalterlicher Technik polychromirten Altarwerken nur zu wünschen, dafs sie den ursprünglichen durch die künstlerische und verschiedenartige Behandlung des Goldes so malerisch und harmonisch wirkenden Glanz allezeit unvermindert bewahren könnten.

Fünftes Gesetz: Die neben dem Golde zur Verwendung kommenden Farben sind mit sehr seltenen Ausnahmen kräftige, volle und gesättigte, und ihre Auswahl ist sehr klein: Blau, Grün, Roth, Weifs, Schwarz, das ist bei den meisten mittelalterlichen Altären der ganze Farbenreichthum, der zur Anwendung kommt, und dabei sind noch die beiden letztgenannten Farben selten wahrzunehmen. Zahllose alte Altarschreine begnügen sich mit den drei erstgenannten, natürlich abgesehen von den kleinen Stellen, in denen Schwarz oder Schwarzbraun zur Zeichnung nöthig ist. Die in unserer farbenscheuen Zeit so beliebten Mittelfarben, wie Rosa, Braungrün, Gelbroth u. s. w. kennt man in der alten Polychromirung nicht. In späterer Zeit treten einige andere Farben noch auf, ein kräftiges Braun und Violett, aber damit ist die Farbenskala auch in den meisten Werken der Spätzeit abgeschlossen. Dabei hat man es stets vermieden, die Farben glänzend werden zu lassen. Wo man heute in mittelalterlichen Schnitzwerken, die ihre alte Polychromie bewahrt haben, glänzende Farben findet, kann man sicher sein, dafs später diese Theile mit Oelfarbe übermalt oder dafs sie mit Lack überzogen worden sind. Wohl aus diesem Grunde hat man zur Zeit, als die Tafelmalerei längst die Temperafarben aufgegeben hatte, in der malerischen Ausstattung diese, zum Theil sogar bis in die letzte Zeit hinein, beibehalten, oder durch vortrefflich präparirte und sehr haltbare Leimfarben ersetzt, wie Letzteres besonders oft bei sächsischen Altarwerken sich zeigt.

Mangelte der Raum nicht, so könnte an dieser Stelle eine sehr interessante Parallele gezogen werden zwischen der Art der altdeutschen Polychromeure und der in antiker Zeit angewendeten Bemalung der Skulpturen sowie mit der uralten Farbenskala der Heraldik. Es würde sich daraus ergeben, wie keineswegs eine subjektive Geschmacksrichtung der mittelalterlichen Polychromirung zu Grunde liegt, sondern wie es sich bei ihr um unwandelbare, in der Natur begründete Farbengesetze handelt, über die die neuere Zeit sich leider nur zu leicht hinwegsetzt.

Frankfurt a. M. Münzenberger.

Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen (Württemberg).

Mit 9 Abbildungen.



In dem eine schwache Stunde von Reutlingen entfernten kleinen Städtchen Pfullingen finden sich noch Reste eines ehemaligen Clarissinnenklosters zu St. Cäcilia, welches 1250 gegründet wurde. Noch umschliefst die hohe und starke Ringmauer fest auf allen Seiten den nicht eng bemessenen Grund und Boden, über welchem das Kloster sich erhob und auf welchen das Leben der Klosterfrauen eingeschränkt war. Die eigentlichen Klostergebäude sind vom Erdboden verschwunden. Nur noch einige ökonomische Nebengebäude späteren Datums haben sich erhalten und — merkwürdig genug — als Zwischenstück eines späteren Nutzbaues ein Theil des alten Sprechzimmers mit den beiden Sprachgittern, und man kann kaum mehr vermuthen, in welcher Weise diese Hüter der Klausur einst dem Klosterbau sich eingliederten.

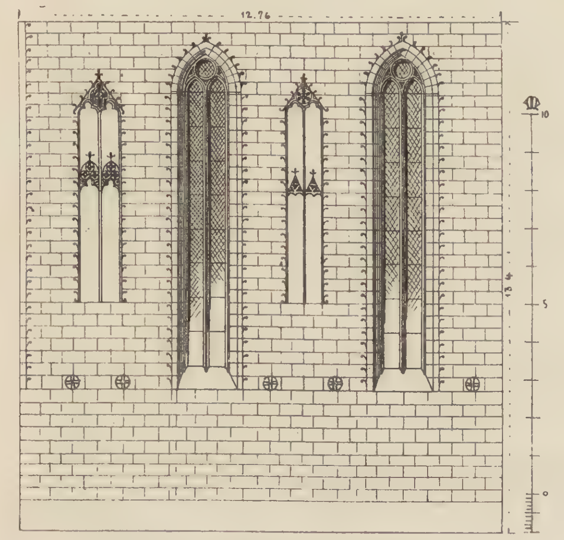
Während aber der Hauptbau so gründlich unterging, dafs höchstens noch im Boden nach Spuren der Fundamente gesucht werden könnte, hat von der Kirche wenigstens ein ansehnlicher Theil sich erhalten. Ungefähr in der Mitte des umfriedeten Gebiets ragt, vom Alter geschwärzt, von Wind und Regen benagt aber nicht überwältigt, ein ehrwürdiger viereckiger Bau auf, von welchem man nicht mit Sicherheit sagen kann, ob es Chor oder Schiff der einstigen Kirche gewesen sei; das erstere ist aber wahrscheinlicher. Er ist 12,76 *m* lang, 8,26 *m* breit und 13,40 *m* hoch, ohne Streben, in der Nord- und Südwand mit hohen, schmalen Fenstern mit streng stilisirtem Mafswerk versehen. Die Westwand ist fensterlos, nur durch ein kleines spitzbogiges Pförtchen in der Mitte durchbrochen. Die Ostwand ist nicht mehr ursprünglich; der scharfkantige Abschlufs der beiden Sargwände beweist, dafs der Bau hier einstens eine Fortsetzung hatte; später, wahrscheinlich im Jahr 1579 (über der Thüre), wurde aus unregelmäfsigem Gemäuer und Riegelwerk eine abschliefsende Ostwand eingezogen.[1])

In den profanirten Bau, der als eine Art Lagerhaus für eine Fabrik dient, wurden mehrere Stockwerke eingefügt. In künstlerischer oder historischer Hinsicht macht dieser letzte überlebende Zeuge eines nicht unbedeutenden Klosters weiter keine Aussage mehr, als die, dafs nach Ausweis hervorstehender Kragsteine einst an der Südseite sich der Klosterkreuzgang angeschlossen habe. Aber die Innenwände haben noch einen sehr beachtenswerthen Rest alter Kunst bewahrt. Noch durch den Staub der Jahrhunderte hindurch schimmern uns hier Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. entgegen, welche nie übertüncht waren und in ihrer fast vollständigen Erhaltung uns ein klares Bild einer frühgoth. bemalten Kirche geben. Sie ist einfach, diese Bemalung, und unter Verzicht auf alle figürliche Darstellung rein ornamental gehalten, aber trotzdem überaus wirkungsvoll und instruktiv.

Die Wände, nicht Quader- sondern Bröckelgemäuer aus gewöhnlichstem Kalkstein, waren eines Bewurfes und einer Bemalung bedürftig. Sie wurden gleichmäfsig von unten bis oben, auf der Fläche und in den Fensterlaibungen mit einem ziemlich dunklen grauen Ton belegt. Ueber diesen hin ist mit ganz weifsen Linien eine Quadratur gezogen. Man erblickt zunächst in der Höhe von ca. 4 *m* die einfachen, mit einem Kreis umschriebenen Konsekrationskreuze. Die Wandflächen sind eingefriedigt durch kräftige weifse Horizontalstreifen, von welchen hellrothe, sehr einfach aber zierlich und sorgfältig gebildete frühgothische Knollenkrabben auslaufen; in ganz schlichter Weise, mit einfacher Umkehrung der Krabbe, sind diese Zierstäbe auf der Quadratur aufgesetzt, die ca. 1 *m* über dem Boden beginnt. Mit denselben Krabbenstäben sind auch die

[1]) Es ist noch aus den Akten zu entnehmen, wann die Verstümmelung der Kirche vor sich ging. Herzog Ulrich, der in seinem Reformationseifer es bekanntlich sehr auf die Klöster abgesehen hatte, verfuhr mit besonderer Strenge gegen die Clarissinnen von Pfullingen und translocirte sie eines Tages einfach aus ihrem Kloster in ein verlassenes Franziskanerkloster nach Leonberg. Alsbald nach ihrem Abzug brach er die Kirche, d. h. wohl das Langhaus ab und liefs auf dem Platze desselben und auf der Stelle des alten Gottesackers Thurm und Wassergraben anlegen, auch für sich eine Wohnung einrichten. Sobald das Interim kam, verlangten die verbannten Klosterfrauen die Erlaubnifs zur Rückkehr, die Herzog Christoph ihnen endlich 1551 geben mufste. Nach ihrer Rückkehr forderten sie auch den Wiederaufbau ihrer Kirche, aber vergebens. 1595 war das Kloster ausgestorben, 1793 wurden die meisten Klostergebäude abgetragen (s. Rothenhäusler »Standhaftigkeit der altwürttemb. Klosterfrauen« Stuttgart 1884, S. 17 ff.).

Fenster an ihrer inneren Kante umzogen, und zwar sind die Krabben abwechselnd weifs und roth, die letztern, wie alle Ornamente weifs konturirt. Figur 1 und 2 giebt eine Ansicht der südlichen Langwand und der Westgiebelwand, welche die Disposition der ganzen Bemalung zeigt. Zwischen den mit dem Krabbenmotiv umrahmten Fenstern (Figur 9, Profil und Ornament) sind auf die Wandfläche der Südseite noch fensterähnliche Motive aufgemalt, welche Figur 6 und 7 in gröfserem Mafsstab darstellt. Die Motive sind der Architektur entlehnt, aber durchaus frei gehandhabt; die zweitheiligen, in der Mitte von Zierbögen und Ziergiebeln durchzogenen fensterartigen Gebilde schliefsen nach oben nicht im Spitzbogen, sondern ihre Mafswerkkrönung überdacht ein mit Krabben besetzter Wimperg mit einer Kreuzblume auf der Spitze. Diese Fensterwimperge sind sicher sehr frühe Erscheinungen in Deutschland und könnten, wie so manches andere in dieser gemalten Formenwelt, auf die Vermuthung französischer Einflüsse führen. Ganz eigenartig ist die Westwand (Figur 2) ausgestattet. Sie ist fensterlos und ward nun ziemlich hoch oben mit einem gemalten, dreitheiligen, ebenfalls mit Wimperg abschliefsenden Fenster dekorirt (Figur 4). Rechts und links von diesem Fenster aber erblicken wir zwei eigenthümliche, nicht ganz gleiche, sondern hübsch variirte, sehr zierliche Kreuzformen, welche aus geschwungenen Linien gebildet sind; sie scheinen aus Thurmgiebelchen als Krönung herauszuwachsen und sind eingefafst mit Krabbenlinien, welche oben wieder in Giebeldreiecken zusammenlaufen. Diese Kreuzdekoration ist nicht mehr ganz verständlich und weckt die Vermuthung, dafs auch Figur 5 links vom Fenster trotz der fortlaufenden Quadratur und der Aufsetzung der untersten Krabben auf derselben einst nach unten irgend eine Fortsetzung, vielleicht in einem Skulpturwerk gefunden haben dürfte; bei der Figur 3 rechts vom Fenster sind noch Ansätze einer gemalten, wieder fensterartigen Fortsetzung zu erkennen. Von der Vorderwand, welche im übrigen gleiche Behandlung zeigt wie die südliche, verdiente eine eigene Aufnahme die aufserordentlich schöne, gemalte Fensterrose (Figur 8) mit ihrer eleganten Krabbenumsäumung und Lilienkrönung, — wie alle Ornamente auf das accurateste gezeichnet, weifs konturirt und roth gemalt.



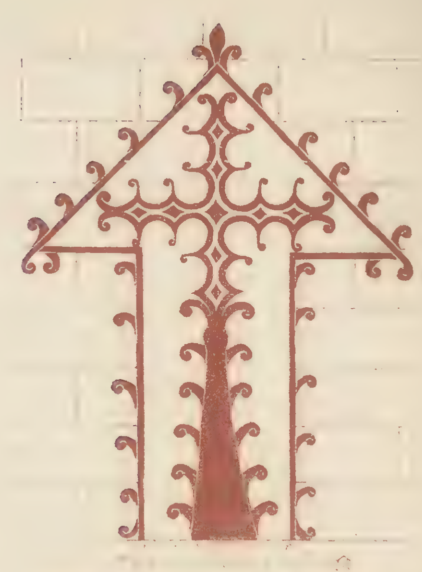
Figur 1: Bemalung der Südwand.

Figur 2: Bemalung der West-Giebelwand.

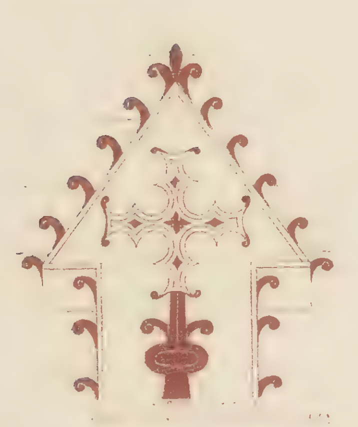
Nun beachte man zunächst die hier zur Verwendung gebrachten Dekorationsmotive. Wir sind nach und nach dahin gekommen, dafs wir sowohl bei Glasmalereien als für die Wandbemalung architektonische Motive eher widerrathen, als empfehlen. Der Grund liegt darin, dafs diese Motive lange Zeit hindurch verfehlt angewendet wurden. Man schien mit ihnen Illusionskünste treiben zu wollen; man gestaltete sie in der Wand- und Glasmalerei plastisch, körperhaft, steinern oder hölzern, anstatt sie erst in die feinere Formensprache der Malerei zu übersetzen. Man sieht auf den ersten Blick,



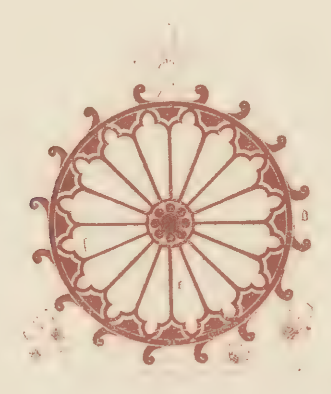
Figur 9: Fensterumrahmung.



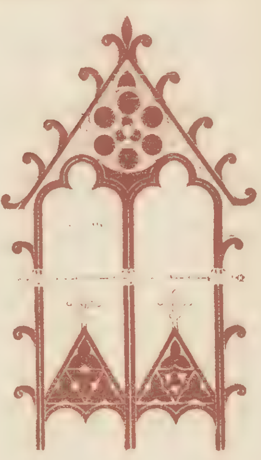
Figur 5: Kreuzmotiv der Westwand.



Figur 3: Kreuzmotiv der Westwand.



Figur 8: Gemalte Rose.



Figur 6: Fenstermotiv.



Figur 7: Fenstermotiv.



Figur 4: Fenstermotiv der Westwand.

Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen.

(Aus Paulus »Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg«.)

wie fern sich die Pfullinger Dekoration von diesem Fehler hält, wie zart und feinfühlig sie die architektonischen Glieder, das architektonische Mafswerk aus dem Stein in die Farbe überträgt; diese malende Hand leitete ein lebendiges Gefühl davon, dafs sie nicht Architektur bis zur Täuschung nachzubilden, sondern nur architektonische Reminiscenzen malerisch zu verwerthen habe. Darum ist in dieser gemalten Architektur ein ähnlich ideeller Zug, eine ähnliche Grazie, wie in der Architektur der pompejanischen Wandmalereien.

Wie einfach sodann ist die Farbengebung dieser Temperatechnik! Nicht mehr als drei, selbst sehr bescheidene Töne: der neutrale Grundton, das kalte, harte, ruhige Grau, dann die weifsen Quadrirungs- und Umsäumungslinien und das Ockerroth, die mildkräftige, warme und volle Erdfarbe. Aber welche Wirkung erzielen diese sparsamen und einfachen koloristischen Mittel! Wie vortrefflich harmoniert diese Trias; wie wird durch das schimmernde Weifs das Dunkel des Wandtons siegreich gelichtet und dessen Kälte durch das Roth wohlthuend erwärmt! Jetzt noch, verdunkelt durch den Staubschleier, den die Jahrhunderte darüber gewoben, üben die Malereien auf das Auge ihren erfreuenden aber nicht zerstreuenden Reiz aus. Nur wahre Kunst vermag mit so kleinen Mitteln so noblen und nachhaltigen Effekt zu erzielen.

Wenn wir diese nie durch die Tünche eingesargten, aber doch in gänzliche Vergessenheit gerathenen und erst durch den Landeskonservator Dr. Paulus wieder entdeckten, durch Architekt Cades aufgenommenen Wandmalereien ausführlicher besprochen haben, so leitete uns dabei nicht blofs ein historisches Interesse, sondern namentlich auch ein praktisches. Vielleicht in keinem Punkte sind wir noch so unsicher, wie bezüglich der malerischen Ausstattung der Kirchenbauten. Wo unsere Mittel gering sind, verfallen wir gerne in rohe und grobe Formen- und Farbengebung, wo sie reich sind, in geschmacklose und drückende Ueberladung. Grofses Unheil entsteht namentlich, wenn man bei geringer Leistungsfähigkeit der Kasse und des Künstlers doch um jeden Preis sich über das Ornamentale hinaus ins Figürliche vorwagt. Das vorgeführte Beispiel kann uns Selbstbescheidung lehren und Sinn für eine ebenso feine als einfache, ebenso wirksame als jungfräulich zarte und bescheidene Weise der Ornamentirung. —

Tübingen. Keppler.

Nachrichten.

† Der Geistliche Rath Ernst Münzenberger, Stadtpfarrer in Frankfurt am Main, ist seiner so segensreichen wie umfassenden seelsorglichen Thätigkeit, seiner so erspriefslichen wie rastlosen Wirksamkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, die für ihn auch nur eine andere Art der Seelsorge war, am 22. Dezember des vorigen Jahres im Alter von 57 Jahren, durch einen nach menschlicher Berechnung allzufrühen Tod entrissen worden.

Wie seine auf langjährigen Beobachtungen und Studien beruhenden reichen und gründlichen Kunstkenntnisse aus dem lebendigsten Interesse für die Kirche und ihre Ausstattung hervorgegangen waren, so suchte er sie auch in der Fürsorge für das Heiligthum und dessen Schmuck zu verwerthen. Diesem Zwecke dienten fast ausschliefslich die alten Kunstschätze, welche er durch unermüdlichen Sammeleifer und grofse Opfer in seiner Hand vereinigte, wie der persönliche Verkehr, den er beständig mit den ausübenden Künstlern unterhielt, sie ohne Unterlafs anregend, unterweisend, auf den Weg lenkend, den er in dem Studium und in der Nachahmung der mittelalterlichen Kunstnachlassenschaft als den einzig richtigen und zuverlässigen erblickte und mit unwandelbarer Festigkeit behauptete. Wo es galt, diese Zwecke zu fördern, erschien ihm kein Opfer zu grofs, und die wenigen Tage, die er von Zeit zu Zeit seiner überaus schwierigen Berufsthätigkeit abzusparen vermochte, stellte er, unter vollständigem Verzicht nicht blofs auf alle Erholung, sondern sogar auf die allernothwendigste Ruhe, unverkürzt in den Dienst der kirchlichen Kunst, im letzten Jahrzehnt auf forcirten Reisen das Material mühsam zusammensuchend für sein höchst verdienstvolles Altarwerk, von welchem wir vor Kurzem den Abschlufs des ersten Bandes anzeigen konnten.

Unter für ihn nicht minder beschwerlichen Umständen entstand, was er unserer Zeitschrift, zu deren Vorstand er zählte, an Beiträgen zuwandte (den letzten in diesem Hefte leider nur als Bruchstück). An der Zeitschrift hing er mit grofser Liebe, weil er von ihr und von verschiedenen anderen mit deren Herausgeber wiederholt geplanten Veranstaltungen die Regenerirung der kirchlichen Kunst in Deutschland mit Bestimmtheit erwartete. Unsere Zeitschrift hat daher an ihm einen ihrer treuesten Freunde, eine ihrer zuverlässigsten Stützen verloren, die sie noch oft vermissen wird.

Wenn sie ihm dieses Wort dankbarlicher Erinnerung erst in diesem Hefte weiht, so hat das seinen Grund nur in dem ganz ungewöhnlichen Umstande, dafs die vorhergehenden Hefte, wegen längerer Abwesenheit des Herausgebers, bereits zum Abschlusse gebracht waren.

Der Herausgeber.

Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler des Grofsherzogthums Baden. Beschreibende Statistik im Auftrage des Grofsherz. Bad. Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts und in Verbindung mit Dr. Jos. Durm und Geh. Hofrath Dr. E. Wagner bearbeitet von Dr. Fr. X. Kraus, Professor in Freiburg und Gh. Konservator der kirchlichen Alterthümer. II. Bd.: Die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen. Freiburg 1890, J. C. B. Mohr (P. Siebeck).

Der II. Band vorgenannten Werkes ist dem von mir in der »Zeitschrift für christliche Kunst«, I. Jahrg. Sp. 447, zur Anzeige gebrachten I. Bande rasch gefolgt. Die Anordnung ist die gleiche geblieben, nur hinsichtlich der Drucklegung erfolgten zu Gunsten der Raumersparnifs kleinere Aenderungen.

Zur Beschreibung gelangen die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen, näherhin der Aemter Donaueschingen, Triberg u. Villingen. Die alemannischen und römischen Reste, die kirchlichen und profanen Bauwerke, die Schöpfungen kirchlicher u. profaner Malerei, Bildnerei u. Kleinkunst vom frühesten Mittelalter bis zur Zopfzeit werden je nach ihrer Bedeutung bald eingehend beschrieben und abbildlich dargestellt, bald nur kurz aufgeführt.

Besonders dankbar darf man dem verdienten Herausgeber dafür sein, dafs er einen grofsen Theil der herrlichen Miniaturen des dem Ende des XIII. Jahrh. angehörenden Pergamentkodex (Breviarium) Nr. 309 der Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen durch vorzügliche Lichtdrucke weiten Kreisen bekannt gemacht hat, desgleichen einige Bilder des Wildensteiner Meisters in der dortigen Galerie, hinsichtlich dessen er nachweist, dafs die Annahme Woltmanns irrig sein müsse, der in ihm Barthel Beham erkannt haben will.

Reiche Ausbeute hält der Kunstfreund im Amte Villingen, dessen Beschreibung den gröfseren Theil dieses Bandes füllt, und zwar vorzugsweise in der Stadt Villingen selbst. Die Darstellungen des Kreuzweges in sieben Gruppen am Körper und an dem Treppengeländer der spätgothischen Steinkanzel des dortigen Münsters legen den Wunsch nahe, dafs durch Bekanntgebung aller auf deutschem Boden uns erhaltenen alten Kreuzweg-Darstellungen eine Geschichte ihrer künstlerischen Entwickelung ermöglicht und namentlich festgestellt werde, wann die jetzt üblichen Kreuzwege in vierzehn feststehenden Gruppen die früher so beliebten sogen. sieben Fufsfälle mit stets abweichendem Darstellungskreise verdrängt haben, neben denen noch Kreuzwege mit 10 bis 34 Gruppen vorkamen. Die sieben Darstellungen an der Kanzel in Villingen sind wesentlich andere, als die an den sieben „Fällen" des Adam Krafft in Nürnberg (1488) und an einem ebenfalls dem XV. Jahrh. angehörenden Kreuzwege mit fast lebensgrofsen Holzfiguren zu Bozen, welchen J. Stockbauer (»Organ für christliche Kunst«, XX. Jahrg. S. 198) beschreibt.

Die Tafel XVI abgebildete Monstranz von Villingen wird doch wohl richtiger als ein Werk des Rococo (nicht Barock, S. 124) bezeichnet. Dafs der Tafel XIII abgebildete herrliche Kachelofen des Hans Kraut (ca. 1550 bis 1600) noch „vor wenigen Jahren" ins Ausland verkauft werden konnte (S. 144), bleibt beschämend für unser vaterländisches Kunstinteresse bezw. für Jene, welche die öffentlichen Sammlungen nicht mit den zu seiner Befriedigung erforderlichen Geldmitteln versahen.

Neben der sorgfältigen Behandlung des Textes in den Litteraturangaben und in der Denkmälerbeschreibung müssen noch die schönen eingedruckten (32) Abbildungen, sowie die 19 Lichtdrucktafeln und die archäologische Karte des Kreises Villingen anerkennend erwähnt werden.

Viersen. Aldenkirchen.

»Der byzantinische Zellenschmelz« von Joh. Schulz, Pfarrer. (Als Manuskript gedruckt.) Mit 22 Tafeln. Frankfurt a. M. 1890, Aug. Osterrieth.

Diese Studien hatte der am 17. August 1889 verstorbene Verfasser auf Veranlassung des russischen Staatsrathes von Swenigorodskoï ausgearbeitet, der sie nunmehr durch Dr. A. Curtius in opulenter Ausstattung hat herausgeben lassen. An das durch Photogravure hergestellte wohlgelungene Portrait des Verstorbenen schliefst sich ein kurzer Ueberblick über sein Leben und seine Studien an. Die „Einleitung" behandelt den „Begriff des farbigen Schmelzes", der I. Theil die „Geschichte des Zellenschmelzes", der II. Theil die „Technik des Zellenschmelzes", der III. Theil den „heutigen Zustand des Zellenschmelzes", d. h. die Aufzählung der „aufser der Swen.'schen Sammlung bekannten Zellenemails" und die Beschreibung der „Swen.'schen Sammlung", aber nur der 9 Medaillons, welche auf den ersten 9 Tafeln dargestellt sind, da es dem Verfasser nicht mehr vergönnt gewesen ist, auch den auf den folgenden 12 Tafeln abgebildeten theils figuralen, theils ornamentalen Schmuckstücken eine eingehende Erklärung zu widmen. — Die gründlichen technischen Kenntnisse, welche der Verf. auf diesem schwierigen Gebiete besafs, die Sorgfalt, mit welcher er einen grofsen Theil des einschlägigen Materials zu prüfen vermochte, die Hingebung, mit welcher er sich in diese Arbeit vertiefte, haben ihn befähigt, die mehrfach noch dunkle Frage aufzuhellen, irrige Auffassungen zu berichtigen, neue Gesichtspunkte aufzustellen. Dazu kommt das grofse Verdienst, die einzige Sammlung in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben, welche sich demnächst noch viel eingehender mit ihr beschäftigen soll in einem von Prof. Kondakoff zu veröffentlichenden Prachtwerke. S.

Von dem „Handbuch der kathol. Liturgik" von Thalhofer, dessen I. Band wir in dieser Zeitschr., I. Jahrg. Sp. 258, auch wegen seinen vortrefflichen Unterweisungen über kirchl. Kunst rühmlichst hervorheben konnten, ist die sehnlichst erwartete Fortsetzung erschienen in der I. Abtheilung des II. Bandes. Sie beginnt mit der speziellen Liturgik und behandelt deren wichtigsten Theil, die Erklärung der Liturgie des hl. Mefsopfers in der dem hochverehrten Verf. eigenen, durchaus klaren und warmen Art, durch die er sich so viele Freunde erworben hat. Die archäologischen u. kunstgeschichtlichen Notizen, welche auch hier, wo immer es angebracht schien, eingeflochten, sind sehr lehrreich und anregend. σ.



Seidenstickerei auf Leinen, deutsch, XIV. Jahrh.

Seidenstickerei auf Leinen
XIV. Jahrh.

zelnen Stellen auch im ...
tion eingetragen sind.

Die beiden dekorativen ...
mit grünen Fäden ausgefüh...
nen scheinen es zugleich ...
deuten eine tiefe Symbolik ...
sowohl wie die Technik ...
bindung mit dem Leinen...
... in die Darstellungen ...
keinen Zweifel darüber, ...
in einem weltlichen Kl...
ein deutsches Kloster ...
dacht werden, als die Figu...
lich strengen Formen, ...
wandlung, und in dieser ...
mals vertreten sind, ...
Gemeinde deutschen ...
Gerade aus dieser Zeit ...
Frauenklöstern, wie ...
Altenberg an der Lahn ...
reiche Leinenstickereien ...
reichen sinnbildlichen Fig...
nen (vgl. Altenkirchen ...
stickereien ...
statdt. ...



Seidenstickerei auf Leinen, deutsch, XIV. Jahrh.

Abhandlungen.

Seidenstickerei auf Leinen, deutsch, XIV. Jahrh.

Mit Lichtdruck (Tafel II).

Nebenstehende Lichtdrucktafel zeigt eine vor Kurzem im Kunsthandel Süddeutschlands aufgetauchte, 105 *cm* br., 75 *cm* hohe, Stickerei. Ihr Grund besteht aus feinem Leinen, in welches die Darstellungen nebst den Spruchbändern mit mehrfarbiger Seide im Stil- und Ueberfangstich, an einzelnen Stellen auch im Knötchen- und Kreuzstich eingetragen sind.

Die beiden dekorativen Spitzbögen, welche mit grünen Fäden ausgeführt das Ganze bekrönen, scheiden es zugleich in zwei Darstellungen, denen eine tiefe Symbolik zu Grunde liegt. Diese sowohl wie die Technik lassen, zumal in Verbindung mit dem Umstande, dafs Klosterfrauen mit in die Darstellungen hineingezogen sind, keinen Zweifel darüber, dafs dieses Kunstwerk in einem weiblichen Kloster entstanden ist. An ein deutsches Kloster darf hier um so eher gedacht werden, als die Figuren von aufsergewöhnlich strengen Formen, namentlich in der Gewandung, und in dieser die Lichter besonders stark vertreten sind, welche die frühgothischen Gemälde deutschen Ursprunges kennzeichnen. Gerade aus dieser Zeit haben sich in deutschen Frauenklöstern (wie in Lüne bei Lüneburg, in Altenberg an der Lahn bezw. in Braunfels) zahlreiche Leinenstickereien erhalten, die sich durch reichen sinnbildlichen Figurenschmuck auszeichnen (vgl. Aldenkirchen: »Frühmittelalterl. Leinenstickereien« in Heft LXXIX S. 256 bis 273 der »Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreunden i. Rheinlande«). Die Technik derselben ist aber insofern eine etwas abweichende, als die Leinwand grob, alle Verzierungen mit ziemlich starken, fast ausschliefslich weifslichen Leinenfäden und im engen Anschlufs an die Textur des Grundes eingetragen sind. Diese etwas derbere, zugleich aber auch dem Charakter der Leinwand mehr entsprechende Behandlung mochte aber auch den Gröfsenverhältnissen dieser als Altar- und Lesepult-Decken, wohl auch als Fastentücher und Katafalk-Behänge dienenden Stickereien angemessen erscheinen.

Die kleineren Dimensionen des vorliegenden Behanges und die reichen und detaillirten Darstellungen, die er aufnehmen sollte, mochten eine feinere Technik empfehlen und defshalb den Plattstich bevorzugen, der an sich zu der strengen Fadenführung des Leinens um so weniger passend erscheint, wenn dieser als Grund mitwirken soll. Als solcher erscheint er defswegen auch den Figuren gegenüber nicht fest und glatt genug. Diese setzen sich zu zwei Gruppen zusammen, welche im Anschlusse an Isaias LXIII, 1 bis 9 die Erlösung durch das Blut des Gottessohnes versinnbilden. Als Keltertreter steht er gebeugten Hauptes bluttriefend unter dem Balken; am Kreuze hängend erscheint er, gemäfs der schon der romanischen Periode geläufigen Darstellung, mit dem Vater und dem hl. Geiste als die zweite Person in der Gottheit. Auf ihn weist mit den prophetischen Worten aus Isaias LXIII, 1: *quis · est · iste · qui · venit · de · edom* das unten in der Mitte befindliche Engelsbrustbild hin, worauf der etwas höher aus den Wolken emporragende Engel mit Isaias LXIII, 1: *iste · formosus · in · stola · sua* antwortet. Die weiteren Worte des Propheten (LXIII, 3): *torcular · calcavi · solus* legt der Heiland sich durch das kleine Spruchband zu seinen Häupten bei, während das darüber sich hinziehende gröfsere: *grām · (gratiam) habere · desideras · sāguinē · fundo · ut · habeas ·* seine Antwort enthält auf die Bitte: ..... *grām · cum · gaudio · possideo · et · quā · nō · habeo · desidero ·* der vor ihm knieenden Nonne, welche in der Rechten einen Rosenkranz hält, mit der Linken das aus der Kelter fliefsende Blut in einem Kelche auffängt. — Auf der anderen Seite wendet sich ebenfalls eine Nonne bittend an die allerheiligste Dreifaltigkeit, zu deren Füfsen knieend, mit den Worten: *trinitas · salus · om̄ · me · sana · male · sanatum,* während über dem Kreuzbalken ein rauchfafsschwingender Engel in das Loblied einstimmt. — Dem reichen und tiefen Inhalte dieser Darstellungen entspricht vollauf die Form in Zeichnung und Farbe. Schnütgen.

Seligenthal bei Siegburg. Die älteste Franziskanerkirche in Deutschland.

Mit 8 Abbildungen.



ngefähr in der Mitte zwischen Siegburg und Hennef, auf dem rechten Ufer der Sieg, liegt in einem engen Thale, welches von dem Wahnbache durchflossen wird, Kirche und Kloster Seligenthal. Die Stiftung derselben wird Mangels genauerer urkundlichen Nachrichten auf Grund des noch vorhandenen Klostersiegels, welches den guten Hirten darstellt und aufser der Umschrift: *Sigillum Guardiani vallis foelicis*, die Zahl 1231 trägt, diesem Jahre zugeschrieben. Wenn nun auch der ganze Charakter des Siegels keinen Zweifel darüber läfst, dafs dasselbe jener Zeit nicht angehören kann, sondern um etwa vier Jahrhunderte jünger ist, so ist die Angabe des Siegels doch insofern nicht ohne Werth, als sie bekundet, dafs im Kloster die im Jahre 1231 erfolgte Gründung traditionsmäfsig festgehalten wurde.[1]) Es liegen aber auch weitere Anhaltspunkte vor, welche jeden Zweifel an dieser Zeitstellung auszuschliefsen geeignet sind. Dieselben sind geschichtlicher wie baulicher Art.

Der hl. Franziskus von Assisi, geboren 1182, gestorben 1226, gründete im Jahre 1209 den Orden der *Fratres minores*, der im Jahre 1223 durch Papst Innocenz III. bestätigt wurde. Schon früher, im Jahre 1216, hatte Franziskus vom Generalkapitel von Assisi aus den P. Joannes de Penna mit sechzig anderen Brüdern nach Deutschland geschickt. Da sie der deutschen Sprache aber zu wenig mächtig waren, hatte ihr Wirken nur geringen Erfolg; die meisten kehrten nach Italien zurück, einzelne aber kamen 1217 nach Hildesheim und gründeten dort ein Kloster. Auch in Köln findet sich schon 1220 ein Franziskanerkloster in Sion, unweit der Severinskirche. Dieses Kloster Sion soll im Jahre 1219 durch Mechtildis von Sayn gegründet worden sein, dieselbe Gräfin, auf welche die Gründung von Seligenthal zurückgeführt wird. In einer Urkunde vom 23. September 1600, durch welche Johann Wilhelm, Herzog von Jülich-Cleve-Berg, dem Kloster Seligenthal die von seinen Vorgängern dem *„lieben andachtigen Guardian und Convent in Seligendall, Minoriter - Ordens in unserm Ambt Blankenberg gelegen, verliehenen Gifften, Gnaden, Gunsten und Privilegien“* neu bestätigt werden, heifst es nämlich: *„dat .... der Eydelman Her Heinrich Greve zo Seyne, Hern des Landts von Blankenberg und Fraw Mettil Grevinne, syn Huyfsfrawe, mit milder ynniger und heilsamer Vurdachtnusse Im Gebiede der Herschaft syns Landtz von Blankenberg zo Loeve ind zo eren des Allmechtigen Goitz, der heiligen Joncfrawen Marien Jnd des heiligen Confessoris sant Franciscus eyn Eynsiedelhuyfs des Seligendals gestedicht ind gebuwet haiet Jnd aldae zu waenen ind goede zu dienen die mynerbroidern gerouffen hant ....“* Darnach haben also der Graf Heinrich von Sayn († 1247) und seine Frau Mechtilde von Landsberg († 1282) das Kloster (Einsiedelhaus) zu Seligenthal gestiftet und dorthin Minderbrüder berufen. Es stimmt dies überein mit der ältesten urkundlichen Mittheilung, welche dem Jahre 1251 angehört, und worin das Kloster mit der Benennung *Vallis felix* erscheint: *Praeterea ultra Sygam 50 jurnales sylvae sitae juxta vallem felicem supra montem* ...., so heifst es nämlich in einer Urkunde jenes Jahres, in welcher die mehrgenannte Gräfin Mechtildis von Sayn die dem Kloster *„de pace pei“* in Blankenberg geschenkten Güter bezeichnet.[2])

[1]) Der noch ziemlich strenge Charakter der Figur des guten Hirten läfst es möglich erscheinen, dafs dieselbe nach einem ältern Bilde kopirt ist.

[2]) Lacomblet »Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins« Bd. II, Urk. 379.

Die für die Folgezeit noch in grofser Zahl vorliegenden Memorienstiftungen, Erwerbs- und Bestätigungsurkunden bieten hier weiteres Interesse. Es möge erwähnt sein, dafs Mechtild auch in ihrem Testamente des Seligenthaler Klosters gedachte, indem sie demselben 10 Mark vermachte (Aeg. Müller »Siegkreis« Bd. II, S. 308). Wie Dornbusch (»Annalen des histor. Vereins f. d. Niederrh.« Heft 30, S. 122) mittheilt, beschäftigten sich die Minderbrüder des Klosters Seligenthal im XVI. Jahrh. viel mit Aufführung geistlicher Schauspiele. Sie kamen zuweilen nach Siegburg und führten im dortigen Abteigebäude ihre Stücke auf. Im Jahre 1568 wurde von ihnen „das Spiel Ester agirt“, im Jahre 1569 „das Spiel Joseph“. Zu Fastnacht desselben Jahres hatten sie eine „lustige Komödie“ aufgeführt. Am 10. März 1685 wurde ausweislich des alten Lagerbuches von Geistingen eine an Sonn- und Feiertagen zu lesende Frühmesse gestiftet, welche durch die Herren Patres *ordinis S. Francisci Fratrum minorum* des Klosters Seligendahl als nächst beiwohnende Geistliche und keine Andern celebrirt werden solle.

Beim Kloster Seligenthal befand sich gleichwie zu Pützchen eine Detentionsanstalt (Carcer) für fehlende Kleriker der Christianität Siegburg.

Als sich in der Folgezeit unter den Franziskanern bezüglich einer strengeren oder milderen Beobachtung der Ordensregel Parteien gebildet hatten, schlofs sich Seligenthal den nach der milderen Auslegung lebenden Franziskanern, den sogen. Konventualen, an.

Mit so vielen anderen Klöstern verfiel auch Seligenthal im Jahre 1803 der Aufhebung; die Klostergebäude wurden, soweit sie nicht zum Abbruch gelangten, zu einem Theil verkauft, zum andern zu Schul- und Wohnungszwecken eingerichtet.

Die Klosterkirche, welche ihrer gottesdienstlichen Bestimmung erhalten blieb, wurde anfänglich Filiale von Geistingen; bei Errichtung der Pfarre Seligenthal mit den Aufsengemeinden Caldauen und Braschofs wurde sie im Jahre 1854 zur Pfarrkirche erhoben.

In den Figuren 1 bis 7 ist dieselbe (in Figur 7 unter Berücksichtigung der im Laufe der Zeit vorgenommenen Umänderungen) in Grundrifs, Ansichten und Schnitten dargestellt.

Es geht daraus hervor, dafs die Kirche zweischiffig gestaltet ist. Das Langschiff endet nach Osten in einem um drei Stufen erhöhten, im Halbrund gebildeten Chor. Das Seitenschiff, welches dem Langschiffe auf der Nordseite vorgelegt ist, steht mit diesem durch drei Arkadenöffnungen in Verbindung, und findet östlich seinen Abschlufs in einer Sakristei. Ein südliches Seitenschiff hat nie bestanden; an seiner Stelle befand sich früher der Nordflügel des Kreuzganges. Derselbe ist nach der Aufhebung des Klosters zum Abbruch gekommen; nur die Kragsteine, auf welchen der Firstbalken des Daches ruhte, ragen noch aus der Kirchenmauer hervor. Dieser Kreuzgangarm stand mit dem Chor der Kirche durch eine Thür in Verbindung, deren tympanonartig gebildeter Sturz sie als ursprünglich erweist. In der Mitte des westlichen Gewölbejoches sieht man noch die Spuren einer zweiten Thüröffnung, welche vielleicht als Aufgang zur Kanzel gedient hat. Bei dieser Anordnung der Kanzel in einer zweischiffig gestalteten Kirche steht der Prediger der ganzen Gemeinde zugewendet, und ist hierin wohl auch mit der Grund zu suchen, weshalb gerade bei den die Volkspredigt pflegenden Orden mehrfach zur zweischiffigen Kirchenform gegriffen worden ist. Es mögen von den Franziskanerkirchen nur genannt sein die schöne Minoritenkirche zu Höxter und die Observantenkirche zu Hamm i. W. Freilich bildet auch unter den Franziskanerkirchen die zweischiffige Kirche immer nur die Ausnahme.

Auch im Aufbau weist die Kirche von Seligenthal manche Unregelmäfsigkeiten auf, die ihre Erklärung vielleicht in einer mit geringen Mitteln langsam betriebenen Bauausführung finden. Hierher gehört, dafs die Osthälfte des Langhauses gewölbt, die Westhälfte mit flacher Decke versehen ist. Dafür, dafs diese Anordnung ursprünglich und die flache Decke hier nicht nachträglich, wie so vielfach, an die Stelle eines Gewölbes getreten ist, spricht der Umstand, dafs der westliche Arkadenpfeiler nicht mit einer Vorlage versehen ist, wie dies die Figuren 2 und 3 zeigen. Auch das Westfenster, sowie die beiden in der Westmauer gerade unter der Decke liegenden Rundfenster[3]) weisen darauf hin, da diese Fenster-Architektur sich mit einem Gewölbe nicht in Einklang bringen läfst. Die Fenster der Hochwände sind in beiden Theilen des Langhauses abweichend gestaltet. Während die beiden Westfenster in der Form der Rose gebildet sind, sind die Ostfenster im schlichten Rund gehalten. Ob nun diese Unterschiede auf eine während der Bauausführung vorgenommene Planänderung hinweisen, oder ob die Erklärung in der Benutzungsweise der Kirche zu suchen ist, mufs dahingestellt bleiben; das 4 *m* breite Seitenschiff aber war, wie die Wand- und Pfeilervorlagen, sowie die Eckkonsolen bekunden, jedenfalls auf Wölbung berechnet. Denn obgleich das Sockelprofil der Pfeiler nicht um die Vorlagen herumgeführt ist, so sind diese doch sicherlich gleichzeitig mit den Pfeilern aufgeführt worden; dafür spricht ihr Deckprofil, welches auf das Genaueste mit dem Pfeiler des Langhauses übereinstimmt. Kein Anzeichen deutet aber darauf hin, dafs die Gewölbe hier auch wirklich zur Ausführung gekommen sind, man scheint sich vielmehr schon während des Baues zur Ausführung einer Flachdecke entschieden zu haben.[4]) Die Sakristei ist mit einem

[3]) In der ebenfalls dem XIII. Jahrh. angehörigen dreischiffigen und auch flach gedeckten Klosterkirche in dem benachbarten Merten a. d. Sieg befinden sich oberhalb des Triumphbogens, unmittelbar unter der Decke, ebenfalls zwei kleine Rundöffnungen, welche erst in neuerer Zeit mit Glas versehen sind, früher aber unverschlossen waren und wohl zur Ventilation gedient haben.

[4]) Im Querschnitt (Figur 7) ist sowohl die jetzt vorhandene flache Decke, wie auch das muthmafslich ursprünglich beabsichtigte Gewölbe dargestellt. Aus

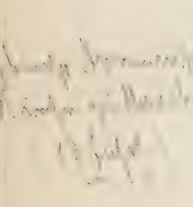
auf Konsolen ansetzenden, mit Rippen versehenen Kreuzgewölbe überdeckt. In der Ostwand dieses Raumes zeigt sich eine im Flachrund gebildete Nische, die mit einem zierlichen Vierpafsfenster ausgestattet ist. Es liegt kein Anzeichen dafür vor, dafs hier jemals ein Altar seine Stelle gehabt hat; auch die anfänglich gehegte Muthmafsung, dafs die Westmauer eine spätere Zuthat bilde und der Raum mit dem Seitenschiff ursprünglich in Verbindung gestanden habe, hat bei der vorgenommenen Untersuchung keine Bestätigung gefunden. Derselbe scheint vielmehr von vornherein als Sakristei eingerichtet und der Feuersicherheit wegen gewölbt worden zu sein.[5])

Während die Gewölbekonsolen wie auch alle sonstigen Architekturglieder im Innern wie im Aeufsern der Kirche noch das spätromanische Gepräge aufweisen, zeigen die Konsolen des fünftheiligen Kappengewölbes im Chore schon die Kelchform der frühgothischen Zeit. Im Uebrigen treten aber keine Detailformen auf, welche eine besondere Wiedergabe hätten angezeigt erscheinen lassen. Die Deckgesimse der Pfeiler bestehen aus einer oberen Platte und einem hohen simaartigen Gliede. Bezeichnend für die Arbeitsweise des Mittelalters, das nur selten der Schablone folgte, ist der Umstand, dafs diese Sima nur an einem Wandpfeiler der Seitenschiffe in reiner Form erscheint, an den übrigen Stellen aber in den verschiedensten Varianten aus Schräge und Rundstab zusammengesetzt ist. Die Deckgesimse sind den Diagonalrippen des Gewölbes entsprechend gekröpft und werden an diesen Stellen von Konsolen getragen (Figur 2). Die Rippen der Gewölbe sind schmal, nur schwach vorspringend und von stumpfer Birnform. Trotz der beschriebenen Unregelmäfsigkeiten machte das Innere einen harmonischen Eindruck: die reiche Gewölbetheilung, die enge Stellung der Fenster in der Apside, die verhältnifsmäfsig grofse Höhe ($10^1/_2$ *m* bei der flachen Decke, 11 *m* im Gewölbe) alles dies vereinigt sich, um dem im Innern nur $6^1/_2$ *m* breiten und stark 25 *m* langen Raum eine glückliche Innenwirkung zu geben. Dieselbe würde noch gewinnen, wenn die jetzt vermauerten Rundfenster der nördlichen Langhauswand wieder geöffnet und dieselben zugleich auf der Südseite anstatt der jetzt vorhandenen drei langen Fenster wieder hergestellt würden.

Störender noch als im Inneren haben die Umgestaltungen auf das Aeufsere gewirkt. Die Westfront ist zum grofsen Theile durch einen Anbau verdeckt worden, welcher die Treppe zur Orgelbühne enthält. Derselbe reicht ungefähr bis zur halben Höhe des Westfensters, und ist durch denselben die ursprüngliche Thüranordnung zerstört worden. Die vorhandenen Anhaltspunkte waren aber ausreichend, um die ehemalige Gestaltung der Westfassade in Figur 6 rekonstruiren zu können. Dieselbe wird durch die Zeichnung hinreichend erläutert; es sei nur bemerkt, dafs die beiden Schlitze zu Seiten der mittleren Giebelnischen vermauert und im Aeufsern nicht mehr zu sehen sind. — Figur 1 stellt die Nordansicht im ursprünglichen Zustande dar, von dem der jetzige sich in häfslichster Weise unterscheidet. Man hat nämlich in Verbindung mit der bereits besprochenen Vermauerung der Hochwandfenster die nördliche Dachfläche des Mittelschiffes über das Seitenschiff hinweg verlängert, wie dies der Querschnitt (Figur 7) darthut. Die basilikale Gestaltung des Gebäudes ist dadurch vollständig in Wegfall gekommen; die Rundfenster, die Lisenen, welche die Hochwand gliedern, der Rundbogenfries, welcher sie schmückte, das kräftige, aus Platte, Hohlkehle und Rundstab bestehende Hauptgesims, welche sie abschliefst: alles dies ist nur noch auf dem Dachboden des Seitenschiffes zu sehen; aufsen erblickt man an ihrer Stelle jetzt eine eintönige Dachfläche. Auf der Südseite, welche bis zur Beseitigung des nördlichen Kreuzgangarmes eine ähnliche Baugestaltung aufwies, wie sie die Darstellung der Nordwand zeigt, fehlen die Lisenen, den Rundbogenfries hat sie aber übereinstimmend mit der Nordseite. Von den vier Rundfenstern ist dort das östliche gegenwärtig vermauert, die drei anderen aber sind zu Langfenstern umgestaltet, denen das obere Segment der alten Fenster als Deckbogen dient.

Die Ostseite hat dagegen, abgesehen von der mit der Aenderung des Daches in Verbindung

den vorhandenen Spuren ergiebt sich übrigens, dafs die Flachdecke früher um ca. 70 *cm* tiefer als die jetzige Decke gelegen hat.



[5]) An der Klosterkirche zu Merten befindet sich die Sakristei ebenfalls am Ostende des nördlichen Seitenschiffes. Auch dort ist sie gewölbt. Da die dem Kircheninnern zugewendete Seite ihrer Westmauer mit einer mit der Bauzeit der Kirche zusammenfallenden Säulenarchitektur verziert ist, so kann dort kein Zweifel über die Ursprünglichkeit dieser Anlage auftauchen.

stehenden ca. 70 *cm* betragenden Erhöhung der Seitenschiffmauer ihren ursprünglichen Zustand, der in Figur 4 mitgetheilt ist, bewahrt. Besondere Beachtung verdient hier die bei der Beschreibung der Sakristei schon erwähnte Nische. Dieselbe tritt als Kreissegment um etwa 33 *cm* vor die Mauerfläche vor; nach unten hin verjüngt sich der Cylindermantel auf beiden Seiten und setzt auf einem Untersatze auf, der aus einer sich ähnlich verjüngenden Platte und einer reicher profilirten im Halbkreis vorspringenden Konsole gebildet wird. Das schon beschriebene Vierpafsfenster liegt etwas unter der Abdeckplatte, deren Gesims aus Hohlkehle mit Rundstab gebildet ist.

Es bedarf nur weniger Worte, um der inneren Ausstattung gerecht zu werden. An erster Stelle ist eine unter dem Mittelfenster der Apsis befindliche Wandnische zu nennen, die mit ihrer als Giebel gestalteten Bekrönung in die Sohlbank einschneidet. Das Giebeldreieck wird durch einen 5 *cm* starken Rundstab, die Umrahmung der Nische durch ein 13 *cm* vorspringendes karniesartiges Glied gebildet. Die Nische ist 53 *cm* breit, 65 *cm* hoch und 51 *cm* tief. Hat dieser Schrein nicht etwa nur zur Aufbewahrung der heiligen Geräthe gedient, sondern ist derselbe zur Aufbewahrung des heiligen Sakramentes angelegt worden, so würde derselbe eine besondere Beachtung verdienen.[6])

Unter dem südlichen Chorfenster befindet sich eine in gothischer Zeit eingebaute Wandnische (1 *m* breit, 1,25 *m* hoch, 25 *cm* tief), deren Umrahmung aufserordentlich reich und zart gegliedert ist. In späterer Zeit ist dieselbe in ihrem oberen Theile verstümmelt und dabei durch andere Zuthaten ergänzt worden.

Was die Kirche an Glasmalereien besafs, ist bei der Vermauerung und Umgestaltung der alten Fenster beseitigt worden. Aus einem im Archiv der Bürgermeisterei Lauthausen beruhenden Aktenstück vom 8. März 1833, worin der Bauinspektor Harperath über die aus der Seligenthaler Kirche herausgenommenen und im Pfarrhause von Geistingen deponirten Glasbilder berichtet, ergiebt sich, dafs

a) 11 viereckige Glastafeln von 3' 3" gröfste Länge und 1' 8" Höhe, von 2' 2" kleinste Länge und 2' gröfste Höhe;

b) 4 runde Glastafeln von 1' 6" bis 2' 1" Durchmesser;

c) in einzelnen Scheiben ein hl. Antonius und die Wundmale des hl. Franziskus, und endlich

d) mehrere Stücke in einzelnen Packeten

vorhanden waren. Nach Angabe des Bauinspektors stellten sowohl die runden wie die viereckigen — mehr oder weniger beschädigten — Glastafeln meistens Wappen dar, und wurden dieselben insgesammt zu 40 Thaler taxirt. Bei der Versteigerung, die unter dem 11. Dezember 1833 die Genehmigung der Königl. Regierung fand, erhielt ein Schuster Zahren aus Siegburg, der mit 74 Thaler Meistbietender geblieben war, den Zuschlag.

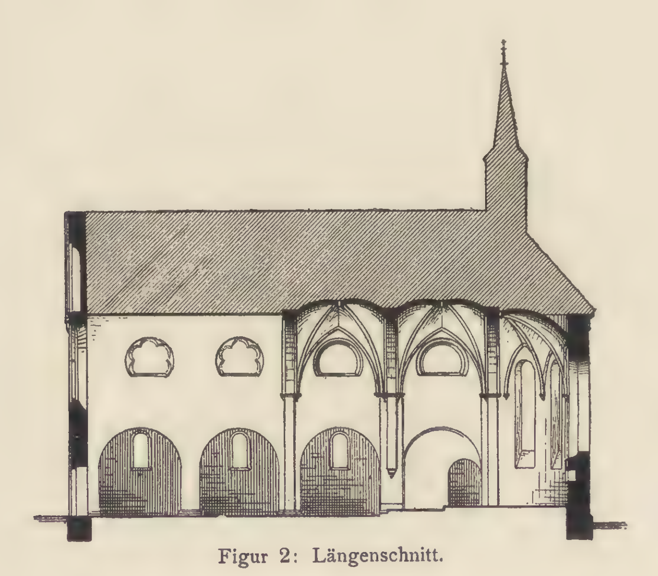
Zum Schlusse einige Bemerkungen über die Restauration, welche der Kirche in hoffentlich nicht zu ferner Zeit zu Theil wird. Dieselbe ist ihren Hauptzügen nach festgelegt in der Beschreibung des ursprünglichen Zustandes, der einfach wiederherzustellen sein wird. An erster Stelle mufs es sich darum handeln, das jetzige häfsliche Dach über dem Seitenschiff zu beseitigen und der Kirche unter gleichzeitiger Wiederöffnung der vermauerten Hochwandfenster wieder ihre alte basilikale Form zurückzugeben. Die alte Firsthöhe des Seitenschiffdaches ist noch vollkommen erkennbar; es erhält eine vollkommen ausreichende Neigung, wenn die Erhöhung, welche der Seitenschiffmauer in späterer Zeit gegeben worden ist, wieder beseitigt wird. Durch den Umstand, dafs das jetzige Dach des Seitenschiffes sich in schlechtem Zustande befindet, ist die Restaurationsfrage eine brennende geworden, weil wohl erwartet werden darf, dafs bei der Erneuerung des Daches der alte Zustand wiederhergestellt werde. Leider ist die zum grofsen Theil aus Arbeitern bestehende Gemeinde nicht im Stande, die hierzu erforderlichen Kosten, obgleich sich dieselben nur in mäfsigen Grenzen bewegen, aufzubringen. Bei dem Interesse, welches der Kirche aber historisch wie architektonisch dadurch anhaftet, dafs sie die älteste erhaltene und aufserdem die einzige noch im romanischen Stile errichtete Kirche dieses Ordens in Deutschland ist,[7]) dafs

[6]) Die Sakramentsschreine oder Sakramentshäuschen, wie sie gewöhnlich genannt werden, kamen in Aufnahme, als die Aufbewahrung über dem Altare, die *suspensio*, aufser Uebung gesetzt wurde. Die meist spätgothischen Sakramentshäuschen, oft wahre Meisterwerke der Steinmetzkunst, haben ihren Platz bekanntlich fast stets an der Evangelienseite.

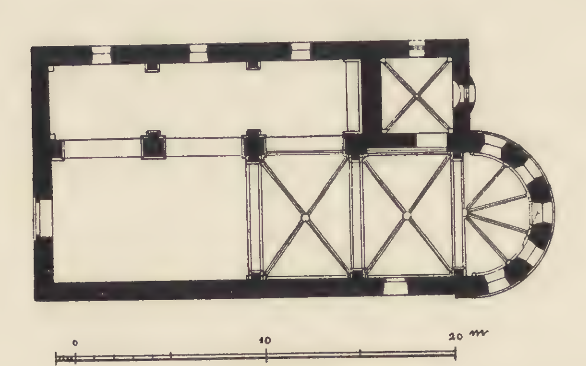
[7]) Es ist mir wenigstens in Deutschland keine ältere und keine im romanischen Stile errichtete Kirche dieses Ordens bekannt, welche noch jetzt besteht. Die



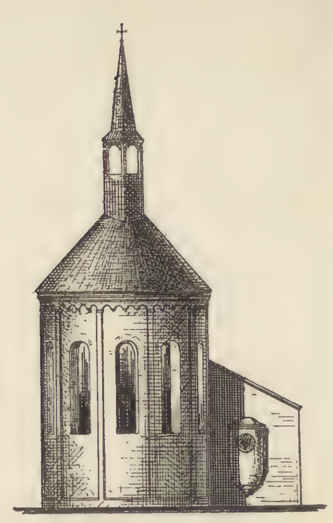
Figur 1: Nordansicht.



Figur 2: Längenschnitt.



Figur 3: Grundrifs.



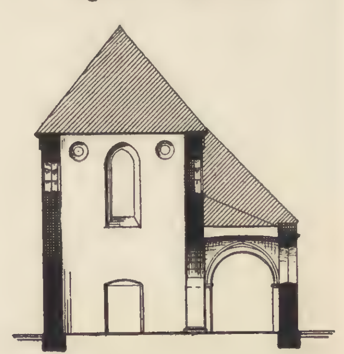
Figur 4: Ostansicht.



Figur 5: Querschnitt durch das Chor (nach Osten gesehen).



Figur 6: Westansicht.



Figur 7: Querschnitt durch das Langhaus (nach Westen gesehen).

sie ferner eine der ältesten zweischiffigen Kirchen in Deutschland ist, wird aber sicherlich die rheinische Provinzialverwaltung bewegen, durch eine Beihülfe es der Gemeinde zu ermöglichen, die Kirche wieder in alter Schöne erstehen zu lassen.

Ueber eine blofse Restauration geht es hinaus, wenn die Gemeinde ihre Kirche auch mit einem Thurm geziert zu sehen wünscht. Wie im Allgemeinen bei den Kirchen der Bettelorden, so vertritt auch hier ein Dachreiter die Stelle eines Thurmes, der nur zwei ganz kleine, für die weitverzweigte Gemeinde unzureichende



Glocken[8]) in sich birgt. Als sehr störend wird es auch empfunden, dafs die Glockenseile unmittelbar vor dem Altare herniederhängen. So sehr man auch darnach streben mufs, die uns überkommenen Bauwerke thunlichst im ursprünglichen Zustande zu belassen, so kann doch andererseits den auf die Erbauung eines Thurmes gerichteten Wünschen eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden. Die Franziskanerkirche ist eben zu einer Pfarrkirche geworden. Nur möchte ich, falls der Plan zur Ausführung kommt, dringend davon abrathen, den Thurm vor die Westfassade zu stellen. Abgesehen davon, dafs er in der Ecke zwischen Kirche und Pastorat einen wenig geeigneten Platz finden und eine spätere Vergröfserung nach dieser Richtung hin so ziemlich unmöglich machen würde, würde er auch die Westfassade und ihre ganze Architektur vollständig verdecken. Es dürfte sich deshalb im vorliegenden Falle mehr empfehlen, den Thurm über der Sakristei zu errichten: ihre Umfassungswände sind ausreichend stark, um einen mäfsig grofsen, aber völlig ausreichenden Thurm zu tragen. Bei dieser Thurmanordnung würde nur das östliche Hochwandfenster in Wegfall kommen, die ganze übrige Architektur aber unangetastet bleiben. Dafs eine solche unsymmetrische Stellung des Thurmes oft auf das Reizvollste wirkt, hat Meckel den Lesern dieser Zeitschrift noch jüngst in seinen schönen Abbildungen vor Augen geführt: dafs sie auch im vorliegenden Falle eine gute Wirkung ausübt, dürfte die vorstehend mitgetheilte Skizze darthun, welche übrigens nicht den Anspruch erhebt, für den Thurmaufbau selbst eine abschliefsende Lösung zu geben.

Freiburg (Schw.) W. Effmann.

Minoritenkirche in Köln, welche nach Baudri „den Typus der älteren Franziskanerkirchen Deutschlands" darstellt, folgt vollständig dem gothischen Stile.

[8]) Dieselben stammen aus dem Jahre 1500 bezw. 1645 und haben 56 *cm* bezw. 48 *cm* Durchmesser im Schlagring.

Silberschale des XIV. Jahrh. im Privatbesitz zu Köln.

Mit 2 Abbildungen.



Lobenswerth, ja bewunderungswürdig ist die hier sowohl von oben wie von der Seite abgebildete Silberschale nicht nur in Bezug auf die Zeichnung, sondern auch in Bezug auf die Ausführung, in ihren getriebenen wie in ihren gravirten Theilen, ein ebenso einfaches als vornehmes, dazu für diese frühe Zeit äufserst seltenes Tafelgeräth. Denn so häufig solche flache Schalen aus der Renaissanceperiode begegnen, so spärlich haben sie sich, zumal in Metall, aus dem Mittelalter erhalten. Aus der Sammlung Stein in Paris ist sie vor Jahresfrist in die des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln übergegangen. Sie hat eine Höhe von $13^1/_2$ *cm*, der sechseckige Fufs hat 20 *cm*, die runde Kuppe 28 *cm* im Durchmesser. Die Kuppe ist mit ihrem sternförmigen Medaillon aus einer Platte getrieben, der Untersatz aus drei getriebenen Theilen zusammengesetzt: aus dem gebuckelten Stern, dessen Gröfse genau der des Medaillons entspricht, aus dem nach unten ebenfalls in sechs Buckeln sich erweiternden Trichter und aus dem profilirten Rande, dessen sechs Ecken je ein Kügelchen schmückt. Wie in der Zusammensetzung, so waltet in der Verzierung die höchste Einfachheit und gerade ihr ist die überaus vornehme Wirkung der Schale, die sie auch für die Nachbildung (etwa als Fruchtschale oder sonstiges Tafelgeräth) besonders empfiehlt, in erster Linie zuzuschreiben. Der untere Rand ist mit einem eingeschlagenen Rosettchen verziert, wie sie an den kirchlichen Gefäfsen um die Wende des XIV. Jahrh. so häufig begegnen. Die sechs unteren birnförmigen Buckeln kommen durch die vermittelst des Trambulirstichels bewerkstelligte Aufrauhung des Grundes um so besser zur Wirkung und die aufgelötheten langgezogenen Kreuzblumen, welche sie scheiden, wahren den Zusammenhang mit der Kuppe; denn sie erscheinen als Ausläufer der die Unterseite derselben schmückenden sechs Buckeln. Die Spitzbögen, welche dieselben bekrönen und zu einem Sechspasse sich zusammensetzen, gehen als breite, wenig vertiefte Hohlkehle in die flache und glatte Kuppe über, deren äufserer Rand ein eigenthümlicher eingravirter Bogenfries umzieht. Ganz glatt ist der innere Kuppenrand, bis er durch eine flache $^1/_2$ *cm* hohe Kehle in das Medaillon übergeht, welches in der Reiterfigur zu einer Ausladung von stark 2 *cm* sich erhebt. Dieses sternförmig ausgebildete Medaillon ist ein Meisterstück der Treibtechnik. Die kleinen Rosetten, welche die ringsumlaufende Hohlkehle in unregelmäfsiger Wiederholung verzieren, sind von der Rückseite eingeschlagen, das über ihnen sich hinziehende Rundstäbchen besteht in einem aufgelötheten Drahte, während die Ranke, die kreisförmig zu der inneren Hohlkehle überleitet, durch den Hammer bewirkt ist, mit dem reichgegliederten, überaus fein stilisirten Blattwerk, dessen jedesmaligen Mittelpunkt der langgestreckte Löwe bildet. Ihm liegt überall dieselbe Zeichnung zu Grunde und fast verschwindend sind die kleinen Verschiedenheiten, welche die nothwendige Folge der Handtechnik sind. Der gewundene Draht, welcher das runde Medaillon, zunächst den es umgebenden Zwölfpafs, umsäumt, ist aufgelöthet, wie dieser selbst. Die Reiterfigur, welche auf dem prachtvoll drapirten Pferdebehang wie auf dem die Brust deckenden Dreieckschild ebenfalls den fliegenden Löwen, auf dem Helme als ihn bekrönende Figur einen Rumpf zeigt, ist mit vollendeter Bravour herausgetrieben. Ihre Wirkung wird noch gesteigert durch die mit dem Trambulirstichel überall bewirkte Schraffirung des Grundes, welche das glatte Figuren- und Rankenornament um so stärker zur Geltung bringt. In dem Medaillon wird diese Schraffirung nur durch die Devise *„obire periculis“* unterbrochen, von der aber nähere Bestimmungen in Bezug auf die Persönlichkeit des kühn anstürmenden Ritters, der ohne Zweifel ein Dynast war, nicht zu erwarten sein dürften. Das Medaillon erinnert in seiner ganzen Behandlung mit Einschlufs des Zwölfpasses an die Reitersiegel des XIV. Jahrh., von denen eines in dieser Zeitschrift (I. Jahrg. Sp. 209/210) abgebildet und beschrieben ist. Die stilistische Behandlung des scharf geschnittenen Blattwerks wie einiger figürlicher Parthien macht es wahrscheinlich, dafs unser Reliefbild und mit ihm die Schale, die es schmückt, kurz vor dem Ausgange des XIV. Jahrh. in Frankreich entstanden ist.

Schnütgen.



Silberschale aus dem XIV. Jahrh.

Zur Glockenkunde.



Was die Baukunst leistete in den verschiedenen christlichen Jahrhunderten, was die Bildhauerkunst und die Malerei schuf im Verlaufe des Mittelalters, die Produkte der Goldschmiedekunst, die zarten Arbeiten der Stickerei und Weberei, die tüchtigen Handwerksleistungen guter altchristlicher Zeiten ist durch Beschreibung und Zeichnungen hinlänglich an's Licht gezogen; was aber die Glockengiefserkunst verstanden hat, darüber schweigt bis jezt die Kunstgeschichte."[1])

Mehr als 30 Jahre sind dahingegangen, seit Zehe diese Worte schrieb; im Allgemeinen aber dürfen dieselben noch heute eine nur wenig eingeschränkte Gültigkeit für sich in Anspruch nehmen. Allerdings ist in dieser langen Zeit das Gebiet der Glockenkunde nicht unberührt geblieben, auch sie hat ihren Antheil gehabt an der wissenschaftlichen Forschung. Aber so verdienstvoll und so bedeutsam diese Arbeiten auch sind, so reichhaltig das Material ist, welches in Einzelforschungen daliegt und der Ausnutzung harrt,[2]) so wird doch noch Vieles geschehen müssen, bevor es möglich sein wird, eine abschliefsende Geschichte der Glockengiefserkunst zu schreiben. Vornehm und stolz geht mit wenigen Ausnahmen die Wissenschaft an den Erzeugnissen dieser Gattung der Erzgiefserkunst vorüber; sie macht Halt vor einem Zweige der mittelalterlichen Kunstthätigkeit, der einer eingehenden Forschung noch eine lohnende Ausbeute verspricht.

In weiten Kreisen fast unbekannt sind die reichen Verzierungen, die ornamentalen wie figürlichen, womit die Giefser des Mittelalters und der Renaissance ihre Glocken schmückten; Verzierungen, die sich der Eigenart des Materials anpassen und zugleich sich dem Zwange fügen müssen, der durch den Zweck der Glocke, als Toninstrument zu dienen, ausgeübt wird. In den Handbüchern der Kunstgeschichte haben sie bislang keine Stätte gefunden.[3]) Während man dem Texte der Glocken-Inschriften eine weitergehende Beachtung geschenkt hat, sind die Schriftcharaktere selbst ziemlich unbeachtet geblieben. Und doch finden sich hier oft Perlen an Schönheit; oft gehen sie in Zeiten zurück, aus denen jede sicher datirte Inschrift von Werth ist. Die Zierrathen und Inschriften sind es auch, welche neben Form und Gröfse die vornehmsten und oft die einzigen Anhaltspunkte bieten zur Altersbestimmung der in der Frühzeit meist einer Jahresangabe entbehrenden Glocken. Auf diesem Gebiete bewegt sich eine Arbeit, welche Schönermark jüngst in der »Zeitschrift für Bauwesen« veröffentlicht hat[4]) und die auch in einem Sonderabdrucke vorliegt.[5]) In Folge ihrer zahlreichen Abbildungen bildet dieselbe eine treffliche Ergänzung des illustrationsarmen Otte'schen Werkes; sie gewährt aber auch für sich allein in knappem Rahmen ein übersichtliches Bild über den Entwicklungsgang der Glockengiefserkunst.

Da ich mit meinem Freunde Savels seit mehr als einem Jahrzehnt das Material zu einer Glockenkunde in Nord- und Mittel-Deutschland zum guten Theil bereits gesammelt, an den Abschlufs der Arbeit aber nicht denken kann, folge ich dem Wunsche des Leiters dieser Zeitschrift, einzelne Theile dieser Sammlung hier mitzutheilen, um so lieber, weil gerade auf diesem Gebiete mannigfach eine Unkenntnifs herrscht, der leider jahraus jahrein noch immer so manche formschöne und interessante Glocke zum Opfer fällt. Diese Zeilen, bei denen ich mich im Allgemeinen an Schönermark anschliefsen kann, mögen als Einleitung zu den späteren Artikeln dienen.

Während der Gebrauch von Schellen und Glöckchen in die älteste Zeit zurückgeht, findet sich die erste Erwähnung des kirchlichen Gebrauches der Glocken erst bei Gregor von Tours (VI. Jahrh.); dort *signa* genannt, tritt um 660 die Bezeichnung *campana* auf, welche darauf zurückgeführt wird, dafs man es in Campanien zuerst verstanden habe, gröfsere Glocken zu giefsen. Im VIII. Jahrh. erscheint auch der Name *cloca*. Die Glocken der ältesten Zeit bestanden aus Blech: ein unter dem Namen „Saufang" weithin bekanntes, dem VII. Jahrh. zugeschriebenes Exemplar

---

[1]) Zehe »Historische Nachrichten über die Glockengiefserkunst des Mittelalters«, S. 3. (Münster 1858.)

[2]) Otte »Glockenkunde«, 2. Auflage 1884, giebt einen ausführlichen Literatur-Nachweis, auf den hier einfach hinzuweisen genügt, da für Jeden, der sich mit dem Gegenstande näher beschäftigen will, der Besitz dieses Buches unerläfslich ist.

[3]) Wie wenig in dieser Hinsicht bislang geschehen, dafür liefert der Umstand einen Beleg, dafs der bei Otte die Verzierungen und Inschriften behandelnde Absatz jeder Illustration entbehrt.

[4]) Jahrgang 1889.

[5]) Schönermark »Die Altersbestimmung der Glocken«. Mit 3 Blatt Abbildungen. (Berlin 1889.)

dieser seltenen Gattung wird im städtischen Museum in Köln aufbewahrt. Bronceglocken aus der Frühzeit haben sich nach Schönermark nicht erhalten[6]; es steht nur fest, dafs Karl der Grofse solche schon hat giefsen lassen. Die ältesten auf uns gekommenen Stücke gehören dem XI. und XII. Jahrh. an. Es ist ein glücklicher Umstand, das uns in der »*Schedula diversarum artium*« des Theophilus eine um 1100 verfafste, also mit den ältesten noch vorhandenen Glocken gleichzeitige Beschreibung des Glockengusses erhalten ist. Es ergiebt sich daraus, dafs der die innere Form der Glocke bestimmende Kern um ein als Axe dienendes Holz aus Thon drehbar hergestellt und die Masse durch Eisen mit Hülfe eines nassen Tuches abgedreht wurde. Darauf wurde in gleicher Weise zunächst die sog. „falsche Glocke" und zwar in Fett, in deren Oberfläche die anzubringenden Verzierungen und Inschriften eingegraben wurden, und darauf endlich der Mantel, dieser wiederum in Thon gebildet. Durch Erwärmen wurde nun das zwischen Kern und Mantel befindliche Fett (die falsche Glocke)[7] zum Schmelzen gebracht und so die Hohlform für die wirkliche Glocke gewonnen. Es geht aus der Schilderung des Theophilus weiter hervor, dafs Kern und Mantel eine unten zusammenhängende Masse bildeten, dafs der Mantel also nicht abgehoben werden konnte; aufserdem schrieb er vor, dafs oben an der Glocke vier dreieckige Löcher anzubringen seien, um dadurch den Ton zu verbessern.[8]

In zwei wesentlichen Punkten unterscheidet sich diese Herstellungsweise von der später gebräuchlich gewordenen, noch jetzt geübten Herstellungsart. Als die Glocken allmählich immer gröfser wurden, war es unzweckmäfsig, das Modell drehbar zu machen: man machte den Kern deshalb feststehend und drehte ihn mit beweglicher Schablone ab. Der zweite Unterscheidungspunkt lag darin, dafs man Kern und Mantel unabhängig voneinander machte, so dafs der letztere abgehoben und seine Innenfläche vor dem Gufs geprüft werden konnte. Es leuchtet ein, ist aber an sich nur nebensächlich, dafs es bei abhebbarem Mantel nicht mehr nöthig war, die falsche Glocke ganz aus Fett zu machen; es genügte, dieselbe in Lehm herzustellen und nur mit einem dünnen Talgüberzuge, dem sogen. „Glockenhemd" zu versehen, auf welches dann die Buchstaben und Zierrathen aufgebracht werden konnten. Nachdem das Glockenhemd dann zum Schmelzen gebracht worden war, konnte man den Mantel abheben und die Lehmform der falschen Glocke beseitigen.

Die Schlüsse, welche Schönermark aus dieser verschiedenartigen Herstellungsweise in Bezug auf die Altersbestimmung zieht, haben mich nicht ganz überzeugt. Zuzustimmen ist ihm darin, dafs auf die von Theophilus angegebene Art sich nur kleinere Stücke giefsen liefsen, dafs somit alle gröfsere Glocken nach der zweiten, jüngeren Methode hergestellt sind: eine Methode, die auf höherer Stufe steht und die gegenüber dem früheren Verfahren einen ganz bedeutenden Fortschritt bezeichnet. Als

[6]) Im vorigjährigen Januar-Heft der »*Revue de l'art chrétien*« hat J. B. de Rossi eine zu Canino (Toskana) entdeckte Glocke veröffentlicht, welche er, wenn nicht noch dem VII., so doch dem VIII. oder IX. Jahrh. zuschreiben zu sollen glaubt. Ob die aus Lapidarbuchstaben mit einigen Uncialen bestehende Inschrift nach Form und Inhalt durchschlagend genug ist, um die Glocke in eine so hohe Zeit heraufzurücken, erscheint mir aber doch fraglich. Mit einer so frühen Zeitstellung stimmen auch die übrigen Merkmale der Glocke nicht überein, soweit wenigstens die Abbildungen hierüber einen Anhalt geben. Es gehören hierher die von Theophilus erwähnten dreieckigen Oeffnungen oben an der Glocke; ferner die Kreuze, welche in der erst seit dem XII. Jahrh. auftretenden Wachsfädentechnik hergestellt zu sein scheinen. Auch der Umstand, dafs die Kreuze und anscheinend auch die Buchstaben erhaben gebildet sind, deutet gegenüber dem noch zur Zeit des Theophilus üblichen primitiveren Verfahren, bei welchem Schrift und Zierrathen in die Glockenoberfläche eingetieft sind, auf eine jüngere Zeit. Eine eingehendere Begründung der für die angenommene Datirung sprechenden Momente scheint deshalb unerläfslich zu sein, wenn dieselbe Annahme finden soll.

[7]) Ich folge hier, sowie in etwaigen späteren bezüglichen Aufsätzen den von Schönermark zum Theil etwas abweichenden, auf der Giefserei von Petit & Edelbrock zu Gescher i. W. gebräuchlichen Bezeichnungen.

[8]) In Deutschland sind Glocken mit solchen Löchern nicht bekannt. Eine zuerst von Otte (»Deutsche Bauzeitung« 1889 S. 233) bekannt gemachte Glocke zu Hersfeld zeigt allerdings oben am Halse vier solcher Durchbrechungen, welche aber rund gestaltet, aufserdem aber nach der Untersuchung von Schönermark (»Deutsche Bauzeitung« 1889 S. 395) erst nachträglich eingestemmt worden sind. Schönermark ist deshalb der Ansicht, dafs unter diesen Löchern nur Vertiefungen zu verstehen seien, wie sich solche auf der noch in das XI. Jahrh. gesetzten Diesdorfer Glocke zeigen. Die Löcher, welche sich an der (a. a. O. abgebildeten) Glocke von Canino zeigen, erscheinen dort aber als wirkliche, durch das Metall hindurchgehende Löcher.

weiteres bestimmtes Kennzeichen, ob eine Glocke nach der einen oder anderen Methode angefertigt worden ist, sind weiter noch die durch Einritzen in den Mantel hergestellten Buchstaben anzuerkennen, da ihre Anbringung eben nur möglich ist, wenn der Mantel abgenommen werden kann. Alle anderen Merkmale, aus denen man erkennen soll, dafs der Mantel abgehoben worden ist, scheinen dagegen unsicher. Es gehört hierher die Angabe, dafs die Glockenform bei der zweiten Methode weniger schlank wurde: man konnte und kann den Kern, namentlich bei gröfseren Glocken ebenso schlank machen als vorher. Die neue Art sodann, Zierrathen und Inschriften in Wachsmodellen dem Hemde aufzukleben, welche vom Verfasser als Hauptmerkmal dafür angeführt wird, dafs und wann man den Mantel abzuheben begann, ist ebenfalls nicht durchschlagend, wie dies der Verfasser übrigens nachher auch selbst erläutert. Auch die Angabe, dafs man bei feststehendem Kern und drehbarer Schablone die Rippe viel gleichmäfsiger verjüngen und die Kranzstärke verringern konnte, scheint nicht durchschlagend: beides ist gleich gut ausführbar, ob sich nun das Modell dreht oder die Schablone. Man kann somit nur sagen, dafs bei Ueberschreitung gewisser Gröfsenverhältnisse die Wahrscheinlichkeit für den Gufs mit abhebbarem Mantel spricht, unbedingte Sicherheit aber für solche Glocken besteht, deren Verzierungen und Inschriften in den Mantel eingeritzt worden sind.

Von Glocken, welche nach Angabe des Theophilus hergestellt und bei welchen die Inschriften in die falsche Glocke eingegraben sind, sind bis jetzt nur zwei bekannt; eine aus Walbeck stammende, später zu Diesdorf, jetzt zu Halle befindliche, eine zweite im Dom zu Merseburg: beide werden dem XI. Jahrh. zugetheilt.[9])

„Im Allgemeinen waren die romanischen Glocken," so kennzeichnet Schönermark treffend und kurz, „klein, von schlankem Aussehen und hatten weder Schrift noch Zierrath, namentlich war der Hals noch nicht ausgezeichnet; die Rippe war plump und die runden Oehren bogen sich in schlaffer Linie zusammen. Die Glocken der Uebergangszeit dagegen, ebenso nur im allgemeinen beschrieben, sind gröfser, nicht mehr schlank, haben meistentheils eine Schrift oder doch Zierrathe, besonders um den Hals, welcher durch ein von zwei Reifchen oder Schnüren gebildetes Band ausgezeichnet ist. Die Rippe ist gefälliger und die Krone hat achtseitige Oehre, welche sich kronenförmig ausbiegen... Das Wesentlichste ist jetzt die Schrift und der Schmuck."

[9]) Schönermark läfst indes die Möglichkeit offen, dafs die letztere noch dem X. Jahrh. angehört.

Mit dem XII. Jahrh. treten in der Verzierung der Glocken zwei neue Methoden zugleich auf: Wachsfädenzierrathe und eingeritzte Zierrathe. Das Eigenthümliche der ersteren Methode besteht darin, dafs die Buchstaben oder Zierrathen nicht vorher fertig modellirt dem Glockenhemde aufgesetzt, sondern dafs die Wachsfäden erst beim Anheften an dieses modellirt werden. Eine aus dem Jahre 1273 stammende Glocke, deren Inschrift in dieser Weise aus Wachsfäden hergestellt war, befand sich nach Viollet-le-Duc zu Moissac in Frankreich. Aus Deutschland führt Schönermark eine dem Ende des XII. Jahrh. zugeschriebene, in Idensen bei Wunstorf befindliche Glocke an, die mit zwei aus Wachsfäden in Spiralform gebildeten Kreuzen geschmückt ist. Aufser der in der Moritzkirche zu Halberstadt befindlichen, inschriftlich auf das Jahr 1281 datirten Glocke, bei welcher auch die Schrift in dieser Technik hergestellt ist, sind mir nur zwei weitere Glocken ähnlicher Art bekannt geworden. Die eine derselben habe ich in der Münsterkirche zu Essen, die andere in der Münsterkirche zu M.-Gladbach gefunden: bei beiden ist das spiralförmig gebildete Kreuz wie auch die Inschrift in Wachsfäden gebildet. Schönermark ist der Ansicht, dafs eine solche Herstellungsart, frei von geistloser Thätigkeit, wohl geeignet sei, die künstlerische Eigenart des jedesmaligen Verfertigers zum Ausdruck zu bringen, den Giefser zum Kunsthandwerker emporzuheben. Ob unsere Giefser diesem Verfahren trotz seiner kleinen Mängel auf's Neue ihre Aufmerksamkeit schenken werden, wie das Schönermark wünscht, erscheint mir um so fraglicher, als diese Herstellungsart doch nicht die Bedingungen in sich birgt, um künstlerischen Ansprüchen volles Genüge leisten zu können.

In ungleich höherem Mafse scheint mir dies der Fall bei den noch in grofser Zahl vorhandenen Glocken, bei denen die Buchstaben und Zierrathen in die Manteloberfläche eingeritzt wurden. Die ersten bescheidenen Versuche dieser Technik, die schon im XII. Jahrh. nachweisbar ist, im folgenden Jahrhundert besonders häufig begegnet und sich bis in die zweite Hälfte

des XIV. Jahrh. behauptet hat, sind Kreuze,[10]) doch schon bald ging man auch zur Anbringung von Inschriften über. Die älteste Glocke dieser Art, zugleich die älteste datirte in Deutschland, befindet sich zu Iggenbach in Baiern und gehört dem Jahre 1144 an. Ihre Inschrift besteht aus Majuskeln, aber mit Abrundung der eckigen Lapidarbuchstaben, auch einige Schriftformen treten auf: beides Momente, die allmählich zur Uncialform herüberleiten. „Je nachdem nun dieser Uebergang mehr oder weniger vorgeschritten ist, wird eine Glocke früher oder später zu setzen sein, aber unter der Berücksichtigung, dafs diese Ausbildung nicht aller Orten gleichen Schritt gehalten hat." Diese einfache Art des Einritzens ist, freilich unter stetiger Umgestaltung der Buchstabenformen, die Schönermark an der Hand von vielen Abbildungen trefflich erläutert, mehr als ein Jahrhundert lang in Uebung geblieben. Dafs die in dieser Art hergestellte Schrift nicht selten verkehrt steht, d. h. als Spiegelbild erscheint, hat seinen einfachen Grund darin, dafs der Verfertiger die Buchstaben und Wörter dem Mantel-Inneren einritzte, wie er zu schreiben gewohnt war.[11]) Recht klar schildert Schönermark die allmählige Weiterbildung der Schriftausführung. Während bei der auf 1251 datirten Glocke im Dome zu Minden die Buchstaben noch für die Grundstriche eine Doppellinie zeigen, also schwach erhaben vortreten, ist bei der 1270 gegossenen Glocke von Burgdorf zwischen diesen Grenzlinien der Lehm weggeschabt worden, so dafs also der ganze Buchstabe erhaben vortritt.[12]) Auf die gleiche Weise liefsen sich die Flächen in und neben den Buchstaben durch eingeritzte Blumen verzieren. Dieses ist die Methode, der ich im Gegensatze zu den von Schönermark gerühmten Wachsfäden-Verzierung den entschiedenen Vorzug zuerkenne. Während die in der rohen Wachsfädentechnik verzierten Glocken schon durch ihre geringe Zahl bekunden, wie wenig Reiz eine auf das Zusammendrehen von Wachsfäden angewiesene künstlerische Thätigkeit ausgeübt hat, liefern die vielen auf dem Wege des Einritzens

[10]) Schönermark (S. 9) hält sie für Weihekreuze zur Erinnerung an die Glockentaufe. „Zwar sind sie schon vor dieser der Glocke angegossen, haben aber erst durch den Weiheakt Bedeutung erhalten, bei welchem der Priester unter Gebet und Ceremonien die Glocke mit Chrysam salbte und bekreuzte." Es will mir diese Annahme aber schon deshalb nicht recht wahrscheinlich bedünken, weil die Zahl der Glocken mit solchen Kreuzen verhältnifsmäfsig sehr gering ist. Ich habe bis jetzt nur zwei solcher Glocken gefunden, die eine aus Werden stammend, jetzt in der kath. Kirche zu Kettwig, die andere in Oberdollendorf.

[11]) An eine Glocke, auf welcher die geschichtlichen Angaben richtig, die Evangelisten-Namen verkehrt zu lesen sind, knüpft Schönermark die Bemerkung, dafs „die zauberkräftigen Namen wohl nicht Jedermann gleich der geschichtlichen Angabe offenbar sein sollten". Ich meine, dafs Schönermark die Zauberkraft der Glockeninschriften doch wohl zu hoch taxirt, wie ich es auch für viel zu weitgehend halte, wenn er annimmt, „dafs das Volk in seiner Unwissenheit auf die Schriftzeichen die Kraft der Gebete, die etwa in ihnen ausgedrückt waren, übertrug, denselben gewissermafsen Zauberkraft beilegte und sie deshalb nicht gern mehr entbehrte." Der des Lesens Kundige wird eine Inschrift, mag sie richtig oder verkehrt stehen, damals so gut haben lesen können, wie jetzt; für den des Lesens Unkundigen ist es aber gleichgültig, wie die Buchstaben stehen. Wenn nun Schönermark selbst sagt: „Das unmündige Volk überliefs sich in jenen von heidnischen Erinnerungen noch stark erfüllten Zeiten dem Aberglauben, und die Priester, die den geheimen Sinn der Buchstabenzeichen allein verstanden, verloren hierdurch nichts an ihrer Macht", so ist nicht wohl einzusehen, warum die verkehrt stehenden Buchstaben einen zauberkräftigeren Eindruck hervorgerufen haben sollen, als die richtig gestellten. Ich glaube überhaupt nicht, dafs die Beziehungen zwischen den Glockeninschriften und dem Volke so innige gewesen sind. Abgesehen von den Tagen des Glockengusses und der Glockenweihe, werden wie noch jetzt so auch damals nur die mit dem Läuten der Glocken und dem Oelen der Axen beauftragten Personen Gelegenheit gehabt haben, die Glocken häufiger und näher zu sehen, und nicht ist anzunehmen, dafs in den früheren Jahrhunderten die Leute öfter als jetzt die Thürme erklettert haben, um die Zauberkraft der Glockeninschriften auf sich wirken zu lassen. Mit der Angabe, dafs die Priester den geheimen Sinn der Buchstabenzeichen allein verstanden, steht es übrigens in Widerspruch, wenn Schönermark an anderer Stelle an den Umstand, dafs an manchen Glocken die einzelnen Buchstaben nicht zu Wörtern, sondern willkürlich, auch wohl alphabetisch zusammengestellt sind, die Bemerkung knüpft, dafs unter den Bestellern zumeist Niemand zu lesen verstand. Dafs die Geistlichen, die doch an erster Stelle an der Bestellung der Glocken betheiligt gewesen sind, selbst zur Zeit des gröfsten Tiefstandes der Bildung wenigstens haben lesen können, wird ernstlich auch wohl nicht in Zweifel gezogen werden können.

[12]) Auf dieser Glocke übersetzt Schönermark die Worte ⁝ AD LAVDEM ⁝ DNJNRI ⁝ JHVXPI mit: „Zum Lobe des Herrn, des Nazareners, des Königs der Juden, Jesu Christi". Sicherlich mit Unrecht. Denn selbst wenn die vorstehende, von Schönermark im Texte gegebene Punktirung richtig wäre, so zwänge dies noch durchaus nicht zu einer solchen Deutung. Die Blatt 2 Figur 12 mitgetheilte Abbildung zeigt aber folgende Punktirung: ⁝ DNJ ⁝ NRI ⁝ , es ist somit einfach zu lesen: *ad laudem domini nostri Jesu Christi.*

verzierten Glocken in ihrer oft prachtvollen Ausstattung den Beweis, dafs die gothische Kunst auch auf dem Gebiete des Glockengusses geradezu Mustergültiges geschaffen hat. Die Methode, die Buchstaben und Verzierungen durch Einritzen in den Glockenmantel herzustellen, pafst sich am vollkommensten dem Wesen der Glocke an, indem sie alle stärker hervortretenden, den Ton ungünstig beeinflussenden Theile meidet, aufserdem gewährt sie dem Künstler den allerfreiesten Spielraum: kaum minder frei als auf dem Papier kann er auf dem Lehm die Gebilde seiner Phantasie zum Ausdruck bringen.

Bei den gothischen Glocken erweitert sich die Rundung gleich am oberen Rande und schwingt dann in scharfer Biegung abwärts. Die Spätgothik ändert daran nichts, nur etwas bestimmter gestaltete sie die Form und etwas zarter bildete sie die Rippe. In der Herstellung der Inschriften aber griff eine neue Methode Platz. Seit der Mitte des XIV. Jahrh. fing man an, die Buchstaben in Wachs herzustellen und solche dem Glockenhemde aufzukleben. Man verfuhr dabei auf zweierlei Art: man schnitt entweder die Buchstaben aus einem Wachsstreifen mit dem Messer aus oder man stellte die Buchstaben her, indem man das Wachs in Formen prefste. Beide Verfahren, die sich unschwer voneinander unterscheiden lassen, sind gleichzeitig nebeneinander in Gebrauch gewesen, doch erhielt das letztere, gegenüber dem ersteren, welches in dem Ausschneiden der Buchstaben noch eine gewisse Eigenart zuliefs, allmählig den Vorrang. Die freie künstlerische Thätigkeit hatte damit ein Ende, der Modellkasten trat die Herrschaft an, die er bisheran auch behauptet hat. Es war derselbe Vorgang, der den Miniaturmaler und Bücherschreiber seiner Thätigkeit enthob und an Stelle ihrer freien Schöpfungen die Arbeit der Typen treten liefs. Neben den in Wachsmodellen hergestellten Buchstaben kommen freilich auch in dieser Periode noch eingeritzte Bilder vor; weitaus überwiegend sind aber die über Modellen hergestellten Bildwerke. An Stelle der Buchstaben-Verzierung treten Ornamente, welche das Schriftband einfassen und nach den einzelnen Giefsern natürlich verschieden sind, bei diesen dann aber nach demselben Modell sich meist wiederholen. Auch die Oehren der Krone erhalten oft einen reichen Schmuck. Die in Wachs ausgeführten Buchstaben zeigen nur seltener die Majuskelform; seit dem letzten Viertel des XIV. Jahrh. kommen auch in der Glockengiefserkunst die Minuskeln zur vollen Herrschaft. Gegen Ende des Mittelalters stieg die Technik des Glockengusses zu einer bis dahin unerreichten Höhe. Es wurden Glocken gegossen, die an Vollkommenheit noch heute kaum erreicht, geschweige denn übertroffen sind. Wenn Schönermark sagt, dafs im XVI. Jahrh. dem Glockengufs im Allgemeinen nicht mehr die frühere Sorgfalt zugewandt wurde, so pafst das nicht auf das erste Viertel des XVI. Jahrh. Das Ende des XV., der Anfang des XVI. Jahrh. bezeichnet die Periode der gröfsten Blüthe der Glockengiefserkunst. Mit Gerhard de Wou († 1517), der die „Gloriosa" zu Erfurt schuf — seit der Erstehung der Kölner Kaiserglocke zwar nicht mehr die gröfste, aber immer noch die vollendetste von allen Glocken, welche auf deutschen Thürmen hangen — war der Höhepunkt freilich überschritten; aber dafs auch nach ihm noch schöne Glocken entstanden, das zeigen die Güsse von Wolter Westerhues, wie auch manche Renaissanceglocke an die besten Werke der Glockengiefserkunst erinnert. Während bis 1530 die gothischen Minuskeln und bis 1550 gothisirende Lapidarbuchstaben herrschten, tritt von da ab die römische Lapidarschrift auf, die keinerlei besonderes Interesse erweckt; ungemein schön aber sind oft die Hochbilder, mit welchen die Glocken geziert werden. Im XVII. und XVIII. Jahrh. wie in der ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts stand, freilich mit manchen rühmenswerthen Ausnahmen, die Glockengiefserkunst auf sehr niedriger Stufe: schlechte Güsse, häfsliche Zierrathen, Inschriften, ebenso lang wie geistlos, Chronogramme kennzeichnen diese Periode. Mit dem Aufblühen, welches die religiöse Kunstthätigkeit auf allen Gebieten erlebte, erwachte auch der Glockengufs zu neuem Leben. Unterstützt von den reichen Hülfsmitteln der Neuzeit hat er in technischer Hinsicht sich zu grofser Vollkommenheit emporgeschwungen; seiner künstlerischen Aufgabe sucht er im Anschlufs an die spätgothischen Meister gerecht zu werden, wobei freilich in Folge des Gebrauches der Wachsformen zu Schrift und Schmuck von künstlerischer Eigenart nur wenig die Rede sein kann. Eine Aenderung in diesem sich durch seine Bequemlichkeit auszeichnenden Verfahren ist schon deshalb nicht zu erwarten, weil die enge Verbindung von Kunst und Handwerk, welche an erster

Stelle dazu beigetragen, den Erzeugnissen des Mittelalters eine künstlerische Weihe zu verleihen, sich heutzutage nur seltener findet. Selbst wenn man dabei bleibt, Schrift und Ornamentband auf dem Wege der Wachsformen herzustellen, wofür in einer Reihe von Glocken ja auch mustergültige Beispiele vorliegen, so wird es doch auch Fälle genug geben, in denen man einer besonders hervorragenden Glocke auch einen reicheren figürlichen Schmuck verleihen kann, indem man auf das in der Blüthezeit der gothischen Kunst geübte Verfahren zurückgreift. Wie wahrhaft Schönes in der einfachen Weise des Einritzens das Mittelalter geschaffen, hoffe ich demnächst an einigen Beispielen zeigen und damit zugleich darthun zu können, wie wünschenswerth es ist, endlich auch den Glocken den Schutz angedeihen zu lassen, dessen sie bislang noch fast völlig entbehren. Auch sie gehören zu den Kunstwerken, die nicht ohne die dringendste Noth und ohne die sorgfältigste Prüfung vernichtet werden dürfen.[13]) — Dieses auch den mit dem Gegenstande weniger Vertrauten klar vor Augen geführt zu haben, ist ein hohes Verdienst der auf gründlichen Untersuchungen beruhenden und Dank ihrer vielen ganz vorzüglichen Abbildungen allgemein verständlichen Arbeit Schönermark's.

Freiburg (Schw.) W. Effmann.

[13]) Das einzige Museum, welches auch die Glocken in seinen Bereich gezogen hat, ist meines Wissens das Museum des westfälischen Alterthumsvereins zu Münster. Dank der Unterstützung der westfälischen Provinzialverwaltung ist es den Bemühungen des Museumsdirektors, Herrn Landesrath Plafsmann, gelungen, dort eine wohl einzig stehende Sammlung interessanter, zum Umgufs bestimmt gewesener Glocken anzulegen. Wird dieselbe, wie zu erwarten ist, systematisch vervollständigt und aufserdem durch Gypsabgüsse entsprechend ergänzt, so wird dieselbe in absehbarer Zeit einen Ueberblick über die Entwicklung der Glockengiefserkunst gewähren, wie er sonst nur durch weite Reisen und durch mühsames Ersteigen vieler Thürme gewonnen werden kann.

Bücherschau.

De historia palatii Romanorum Pontificum Avenionensis, comment. Francisci Ehrle S. J. Romae 1890, Typis Vaticanis.

Die hier auf 153 Seiten in 4⁰ erläuterten und mit 7 photographischen Tafeln versehene Baugeschichte des päpstlichen Palastes zu Avignon ist ein Auszug aus Ehrle's grofs angelegter Geschichte der päpstlichen Bibliothek während des XIV. Jahrh. (1295 bis 1417).

Der durch gelehrte Quellenforschung rühmlichst bekannte Herausgeber hat aus den alten Baurechnungen des päpstlichen Kämmerers reiche Auszüge abdrucken lassen. Sie betreffen die Jahre 1316 bis (1394) 1411 und geben uns einen neuen Einblick in die Bauführung des Mittelalters. Bei der geringen Zahl erhaltener Baurechnungen ist jede Veröffentlichung derselben mit Dank entgegenzunehmen, weil jede auf das Genaueste zeigt, wo, wie und womit man damals baute, zimmerte und malte. Für die Datirung der einzelnen Theile des grofsartig um zwei Innenhöfe gruppirten, mit verschiedenen Kapellen, Kirchen und Thürmen versehenen Palastes sind durch die neue Publikation bisher unbekannte und sichere Anhaltspunkte gewonnen. Wir müssen dafür auf die Arbeit selbst hinweisen, weil eine klare Darlegung ohne Zeichnungen schwer ist und zuviel Raum erfordern würde. Ehrle's Buch wird nicht nur Kunstforschern und Kulturhistorikern, sondern auch allen Denen wichtige Dienste leisten, die sich mit der Geschichte der Avignoner Päpste beschäftigen; läfst es doch die Einrichtung des Palastes, also die Lage der den einzelnen Beamten und Kommissionen, dem Schatz und der Bibliothek, dem Gottesdienst und den Audienzen zugewiesenen Räume erkennen. Es bietet dadurch ein plastisches Bild der päpstlichen Hofhaltung im XIV. Jahrh.

Beissel.

Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrh. in ihrer Entwickelung bis auf Dürer dargestellt von Henry Thode. Frankfurt a. M. 1891, Verlag von Heinrich Keller.

Wenn der Verfasser es unternahm, den künstlerischen Vorfahren Dürers auf dessen heimathlichem Boden nachzuforschen, so hatte er sich damit von selbst die schwierige Aufgabe gestellt, die älteste Malerschule Nürnbergs zu untersuchen. Sie war, wie alle alten deutschen Malerschulen, in Dunkel gehüllt: Bilder ohne Namen, Namen ohne Bilder. Dank seiner ganz aufsergewöhnlichen Gabe der Stilkritik und der Kombination hat er zu den hervorragendsten Nürnberger Gemälden die Meister gefunden und die ganze Entwickelung dieser in sich wie in ihren Folgen so bedeutsamen Malerschule in durchaus überzeugender und anschaulicher Weise geschildert, durch 32 beigefügte Abbildungen dem Leser das Urtheil über die Richtigkeit seiner Resultate wesentlich erleichternd. Mit so feinem wie bestimmtem Verständnifs für die Vorstellungen, auch die religiösen, ausgestattet, von denen die alten Meister beherrscht waren, prüft er ihre Schöpfungen so unbefangen und zutreffend, dafs nur einige kleine Mifsverständnisse begegnen. Der Ursprung der Nürnberger Tafelmalerei wird unter sehr lehrreicher Betonung der mafsgebenden Gesichtspunkte dargelegt und dann sofort als der erste grofse Meister (im Anfang des XV. Jahrh.) Berthold eingeführt, der

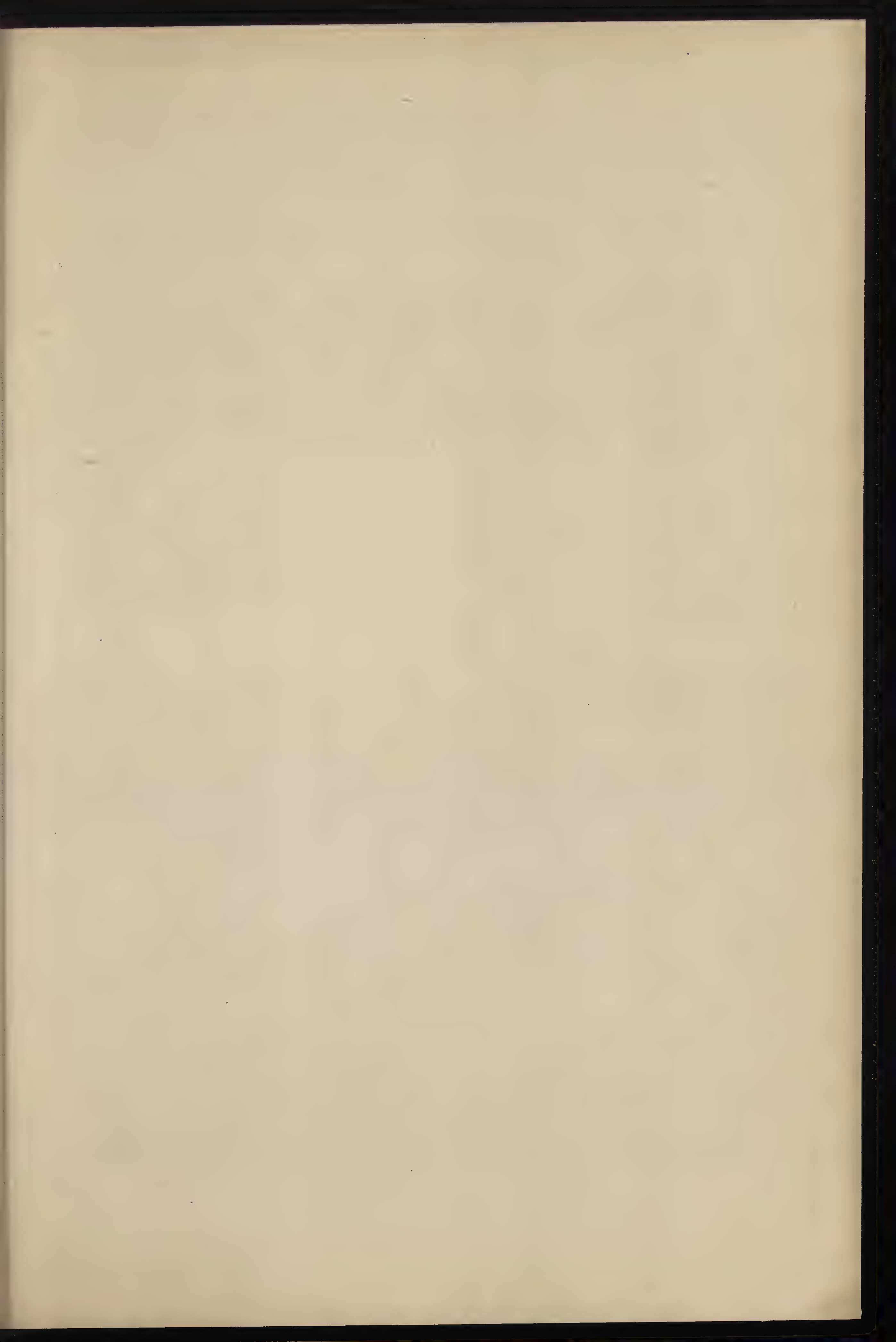
Schöpfer des unvergleichlichen Imhof'schen Altares (in der St. Lorenzkirche) und zahlreicher anderer vom Verfasser nachgewiesener Gemälde, die Kraft mit Innigkeit, Naturwahrheit mit idealer Auffassung wunderbar vereinigen. Während seine Bilder Einflüsse der Prager Malerschule verrathen, weisen die Schöpfungen seines ihm durchaus ebenbürtigen Nachfolgers Pfenning, dessen Hauptwerk der Tucher'sche Altar (in der Frauenkirche zu Nürnberg) ist, mehr auf niederländische Einwirkung hin. Seine Schüler ragen bereits in die zweite Hälfte des XV. Jahrh. In ihr steht zunächst im Vordergrunde Hans Pleidenwurff, herrlich in der Zeichnung, in der Farbengebung, im Ausdruck. Er wird bis auf Dürer nur noch erreicht von seinem Sohne Wilhelm, welcher der Stiefsohn von Michael Wolgemut war. Der letztere mufs sich gefallen lassen, des Glorienscheines entkleidet zu werden, mit welchem die Kunstgeschichte ihn bisher umgeben hatte. Thode weist ihn als einen mittelmäfsigen Maler, aber als einen grofsen Unternehmer nach, in dessen Werkstatt auf seinen Namen zahlreiche Bilder ausgeführt wurden von ihn hoch überragenden Schülern, unter denen wiederum die Lehrer von Albrecht Dürer waren. In ihm findet die Nürnberger Malerschule ihre höchste Vollendung, in dieser Hinsicht ihre Kölner Schwester übertreffend, mit der sie bis dahin in ganz analogen Phasen sich entwickelt hatte. Denn die letztere wurde zuletzt vom flandrischen Einflusse absorbirt, während jene diesen in sich aufnahm, um ihn in Dürer zur höchsten Blüthe nationaler Kunst zu entfalten. — Möchte der Verfasser sich entschliefsen, auch die Entwickelung der ältesten Kölner Malerschule zu erforschen! Das ist der Wunsch, der sich dem Leser aufdrängt bei der Lektüre dieses vortrefflichen Buches. Schnütgen.

Traité d'iconographie chrétienne par Mgr. X. Barbier de Montault. Orné de 39 planches comprenant 394 dessins par M. Henri Nodet. Deux volumes. Paris 1890, Louis Vivès, libraire-éditeur.

Seitdem Didron sein epochemachendes »Manuel d'iconographie chrétienne, greque et latine«, Paris 1845, herausgab, haben französische und in neuerer Zeit auch belgische Kunstgelehrte sich in hervorragendem Mafse mit dieser Wissenschaft beschäftigt, die eine grofse archäologische Bedeutung und einen fast noch gröfseren praktischen Werth hat. Gerade ihrer Vernachlässigung und Unkenntnifs sind die zahllosen Irrthümer und Willkürlichkeiten, die Massen von oberflächlichen und öden Darstellungen zuzuschreiben, welche noch fortwährend in den Bilderkreis unserer Kirchen sich eindrängen. Für ihn sind nicht die Gedanken Einzelner mafsgebend, wären sie noch so geistvoll und fromm, sondern die Bestimmungen der Kirche bezw. die bildliche Ausgestaltung, welche ihre Wahrheiten und Ereignisse im Laufe der Zeit unter ihren Augen erfahren haben. Ein überaus reiches Leben ist es, welches sich auch in dieser Hinsicht innerhalb der Kirche entfaltet hat, und mit besonderer Freude und Dankbarkeit ist zu begrüfsen, was berufene Forscher aus dieser unerschöpflichen Quelle fort und fort zu Tage fördern. Als einer der fruchtbarsten und zuverlässigsten auf diesem Gebiete wie auf dem der gesammten kirchl. Kunstarchäologie erscheint der Verfasser der vorliegenden Ikonographie, die nur den Anfang bilden soll von einem grofsen Werke, mit welchem er seine ausgedehnten archäologischen Veröffentlichungen krönen zu wollen scheint; denn er spricht in der Vorrede von fünf Abtheilungen, in welche er sein Werk gliedern und von der Symbolik, die als dessen zweiter Theil schon bald erscheinen werde. — In neunzehn Bücher zerlegt er sein vorliegendes Handbuch und in den einzelnen Kapiteln ist das ganze umfassende Material, welches gerade durch die langjährigen Studien des Verfassers eine so grofse Ausdehnung gewonnen hat, so vollständig und übersichtlich zusammengetragen, dafs man das Ganze, zumal mit seinen detaillirten Registern, zugleich als ein Nachschlagebuch gebrauchen kann. Die auf 39 Tafeln zusammengestellten 394 Abbildungen, welche den verschiedensten Zeiten und Ländern, vornehmlich aber dem Mittelalter und der französischen Kunst entnommen sind, erläutern und ergänzen den Text in einer zumal für die ausübenden Künstler und deren Berather höchst vortheilhaften Weise. — Möge der Wunsch des Verfassers sich erfüllen, dafs das Studium der Ikonographie dem Klerus immer mehr zu einer angenehmen Nebenbeschäftigung werde! Möge uns aber auch bald ein deutscher Archäologe mit einem kurzen Handbuch dieser Wissenschaft beschenken unter besonderer Berücksichtigung der eigenartigen Entwickelung, welche sie in Deutschland genommen hat! Ein solches Buch ist ein gar dringendes Bedürfnifs. B.

Die dekorative Kunststickerei. I. Aufnäh-Arbeit. Von Frieda Lipperheide. Liefg. 2 mit 6 Tafeln in gr. Fol. und VIII nebst 72 Seiten Text mit 164 Abbildungen in 4⁰. [Preis 15 Mk.] Berlin 1890, Verlag von Franz Lipperheide.

Diese Lieferung bringt den ersten Theil der „dekorativen Kunststickerei", die „Aufnäh-Arbeit", zum Abschlufs, deren erste Lieferung in dieser Zeitschrift, I. Jahrg. Sp. 85, besprochen ist. Die wiederum ganz vorzüglich ausgeführten Holzschnittblätter und Musterbeilagen nebst den beiden entzückenden Farbendrucktafeln begleitet der ungemein reich illustrirte Text, welcher in überaus anschaulicher und instruktiver Weise die Applikationstechnik erläutert und die Foliotafeln beider Lieferungen in kleinerem Mafsstabe wiederholt, so dafs hier für den äufserst mäfsigen Preis von 5 Mk. der Inhalt des Ganzen in hinreichend grofsem Formate geboten wird. Dieses Entgegenkommen verdient alle Anerkennung und wärmsten Dank, denn es handelt sich hier um eine ebenso wirkungsvolle als einfache Technik, der unsere Zeitschrift auch für den kirchlichen Gebrauch wiederholt unter Vorlage neuer Muster angelegentlichst das Wort geredet hat. Für diesen empfiehlt sich ganz besonders die (als grofse Seltenheit zu betrachtende) spätgothische Bordüre aus dem erzbischöflichen Museum zu Utrecht, die als Kasel- bezw. Dalmatiken- oder Chormantel-Stab vorzüglich sich eignet und an der Hand der vorliegenden Anleitung leicht ausführbar ist. Schnütgen.



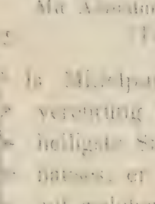


Westfälisches Altargemälde des XV. Jahrh. im Museum zu Münster.

Abhandlungen.

Mittheilungen über Antependien.*)

Mit Abbildung und Lichtdruck (Tafel III).



ls Mittelpunkt der Gottesverehrung ist der Altar die heiligste Stätte des Gotteshauses, er ist der h. Tisch, auf welchem das unblutige Opfer des Neuen Bundes von dem Priester dargebracht und der Heiland im Sakramente unter der Gestalt des Brodes unter uns weilend von uns verehrt wird. Der Heiligkeit des Altares entsprechend und zum Ausdrucke der gebührenden Ehrfurcht wurde von der Kirche dem Bau, der Ausstattung und dem Schmucke desselben zu allen Zeiten und überall eine ganz besondere Sorge zugewendet, so dass der grösste Reichthum von kostbarem Material und künstlerischer Zier alle Theile des Altares umfasste. Daher ist es gewiss geeignet, dass die Frage des Schmuckes des Altares und seiner Geräthe, sei es der aus alter Zeit vorhandenen oder der neu zu erarbeitenden, in diesem Blatte mit besonderer Sorgfalt nach allen Seiten hin zur Erörterung gezogen wird, und dementsprechend ist auch dieselbe in mancherlei Abhandlungen bereits in dieser Zeitschrift in Betracht genommen. Zur Fortführung dieser Bestrebung möge im Anschluss an eine nähere Beschreibung zweier mittelalterlicher gemalter Vorsatztafeln die Ausschmückung der Vorderseite des Unterbaues des Altares, also das Antependium, auch im Allgemeinen hier einer kurzen Besprechung unterzogen werden.

Die Anordnung und die Art des Schmuckes des Antependiums wird, wie es selbstredend ist, durch die Architektur, den Stil und auch durch das Material, welches zum Aufbau des Altares zur Verwendung gebracht worden, direkt bedingt, und die mannigfaltigen Wandlungen, welche in der Geschichte des Entwickelungsganges des Altarbaues in den verschiedenen Zeiten je nach den kirchlichen Vorschriften, den liturgischen Bedürfnissen, den herrschenden Stilarten und Geschmacksrichtungen sich gezeigt haben, spiegeln sich auch in der Behandlung der Antependien wieder. Die Geschichte des Baues und der Ausstattung des Altares für alle Jahrhunderte der christlichen Zeit ist durch verschiedene wissenschaftliche Arbeiten, welche durch ebenso grosse Sorgfalt des Studiums als ausführliche Behandlung sich auszeichnen, klar und sicher festgestellt,[1] und kann auf diese hingewiesen werden. Wie der Erlöser bei der Feier des h. Abendmahles sich unzweifelhaft eines Tisches bediente,[2] so hat auch der h. Petrus an einem Tische von Holz das Messopfer dargebracht,[3] und die Form des Tisches ist daher in gewisser Weise grundlegend für die Entwickelung des Altares geblieben. Auch in den Katakomben stellten nachweislich die ersten Christen zur Feier der h. Geheimnisse hölzerne Tische auf und vielfach neben die Gräber der Martyrer. Aber auch schon in der ersten Zeit des Christenthums brachte man das Messopfer dar auf den Gräbern der Martyrer, auf der Platte, welche den Sarkophag deckte, in den sogen. hergerichteten Arcosolien, von denen manche in den römischen Katakomben noch sichtbar sind. — Zu der Form des Tisches trat also hiermit auch die Form des Sarkophages oder eines geschlossenen Unterbaues für den Altar, sodass also in der späteren Zeit die steinerne Platte des Altartisches entweder offen auf einer oder mehreren Säulen, oder auf einem halb oder ganz geschlossenen Unterbaue ruht. Die Altäre mussten in jedem Falle zu allen Zeiten Reliquien (be-

*) Die Initiale ist einem spätgothischen Graduale der St. Kunibertskirche in Köln entnommen. D. R.

1) Fr. A. Schmid »Der christliche Altar«. — Fr. Laib u. Schwarz »Studien über die Geschichte des christlichen Altars«. — H. Otte »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie«. — F. X. Kraus »Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer«. — Martigny »Dictionnaire des antiquités chrétiennes«. — E. F. A. Münzenberger »Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands«.

2) Der Ueberlieferung nach ist die Platte dieses Tisches im Schatze des Laterans aufbewahrt. Schmid a. a. O. S. 45.

3) Im Altare des Laterans befindlich. Schmid a. a. O. S. 46.

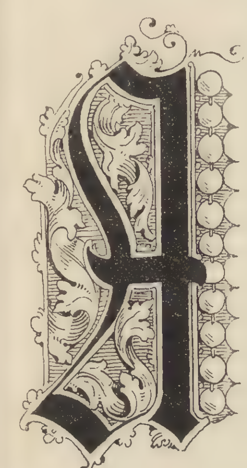


Westfälisches Altargemälde des XV. Jahrh. im Museum zu Münster.

Abhandlungen.

Mittheilungen über Antependien.

Mit Abbildung und Lichtdruck (Tafel III).



Als Mittelpunkt der Gottesverehrung ist der Altar die heiligste Stätte des Gotteshauses; er ist der h. Tisch, auf welchem das unblutige Opfer des Neuen Bundes von dem Priester dargebracht und der Heiland im Sakramente unter der Gestalt des Brodes unter uns weilend von uns verehrt wird. Der Heiligkeit des Altares entsprechend und zum Ausdrucke der gebührenden Ehrfurcht wurde von der Kirche dem Bau, der Ausstattung und dem Schmucke desselben zu allen Zeiten und überall eine ganz besondere Sorge zugewendet, so dafs der gröfste Reichthum von kostbarem Material und künstlerischer Zier alle Theile des Altares umfafste. Daher ist es gewifs geeignet, dafs die Frage des Schmuckes des Altares und seiner Geräthe, sei es der aus alter Zeit vorhandenen oder der neu zu errichtenden, in diesem Blatte mit besonderer Sorgfalt nach allen Seiten hin in Erörterung gezogen wird, und dementsprechend ist auch dieselbe in manchen Abhandlungen bereits in dieser Zeitschrift in Bezug genommen. Zur Fortführung dieser Bestrebung möge im Anschlusse an eine nähere Beschreibung zweier mittelalterlicher gemalter Vorsatztafeln die Ausschmückung der Vorderseite des Unterbaues des Altares, also das Antependium, auch im Allgemeinen hier einer kurzen Besprechung unterzogen werden.

Die Anordnung und die Art des Schmuckes des Antependiums wird, wie es selbstredend ist, durch die Struktur, den Stil und auch durch das Material, welches zum Aufbau des Altares zur Verwendung gebracht worden, direkt bedingt, und die mannigfaltigen Wandlungen, welche in der Geschichte des Entwickelungsganges des Altarbaues in den verschiedenen Zeiten je nach den kirchlichen Verhältnissen, den liturgischen Bedürfnissen, den herrschenden Stilarten und Geschmacksrichtungen sich gezeigt haben, spiegeln sich auch in der Behandlung der Antependien wieder. Die Geschichte des Baues und der Ausrüstung des Altares für alle Jahrhunderte der christlichen Zeit ist durch verschiedene wissenschaftliche Arbeiten, welche durch ebenso grofse Sorgfalt des Studiums als sachkundige Behandlung sich auszeichnen, klar und sicher festgestellt,[1]) und kann auf diese hingewiesen werden. Wie der Erlöser bei der Feier des h. Abendmahles sich unzweifelhaft eines Tisches bediente,[2]) so hat auch der h. Petrus an einem Tische von Holz das Mefsopfer dargebracht,[3]) und die Form des Tisches ist daher in gewisser Weise grundlegend für die Entwickelung des Altares geblieben. Auch in den Katakomben stellten nachweislich die ersten Christen zur Feier der h. Geheimnisse hölzerne Tische auf, und vielfach neben die Gräber der Martyrer. Aber auch schon in der ersten Zeit des Christenthums brachte man das h. Opfer dar auf den Gräbern der Martyrer, auf der Platte, welche den Sarkophag deckte, in den dazu hergerichteten Arcosolien, von denen manche in den römischen Katakomben noch sichtbar sind. — Zu der Form des Tisches trat also hiermit auch die Form des Sarkophages oder eines geschlossenen Unterbaues für den Altar, sodafs also in der späteren Zeit die steinerne Platte des Altartisches entweder offen auf einer oder mehreren Säulen, oder auf einem halb oder ganz geschlossenen Unterbaue ruht. Die Altäre mufsten in jedem Falle zu allen Zeiten Reliquien der

[Die obige Initiale ist einem spätgothischen Graduale der St. Kunibertkirche in Köln entnommen.] D. H.

[1]) Dr. A. Schmid »Der christliche Altar«. — Fr. Laib u. Schwarz »Studien über die Geschichte des christlichen Altars«. — H. Otte »Handbuch der christlichen Kunstarchäologie«. — F. X. Kraus »Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer«. — Martigny »Dictionaire des antiquités chrétiennes«. — E. F. A. Münzenberger »Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands«.

[2]) Der Ueberlieferung nach ist die Tafel dieses Tisches im Schatze des Laterans aufbewahrt. Schmid a. a. O. S. 45.

[3]) Im Altare des Laterans befindlich. Schmid a. a. O. S. 46.

Martyrer enthalten und mufsten nach späterer, allgemeiner Anordnung aus Stein bestehen, wobei jedoch eine hölzerne Umkleidung des Unterbaues nicht ausgeschlossen war. —

Während in frühester Zeit auf dem Altartische sich aufser den kirchlichen Gefäfsen nur ein Kreuz und die Leuchter befanden und auch nur befinden sollten, ging man in der Entwickelungsgeschichte des Altares allmälig weiter, es wurden zunächst Diptychen, dann auch Reliquiarien auf denselben gestellt, oder auch Reliquienschreine in einem an der Rückseite des Altares befindlichen Aufbau niedergesetzt; ferner wurden Tafeln mit bildlichen Darstellungen *(superfrontale, retabulum)* von Holz, Metall oder Stein (auch von gewebten oder gestickten Stoffen) auf dem Altar angebracht, welche eine Art von Rückwand bildeten. Hieraus entwickelten sich dann weiter die Flügelaltäre und im Anschlufs an diese in späterer Zeit auch die hohen, bis in das Gewölbe der Kirche ragenden Aufbauten derselben. — Das Sakrament wurde zunächst nicht auf dem Altare aufbewahrt, sondern in besonderen, dafür bestimmten Räumen, später bei den mit einer Ueberdachung versehenen Altären (Ciborium-Altar) in einem aus der Ueberwölbung frei herabhängenden Gefäfse *(peristerion)* und dann weiter in einem zur Seite befindlichen Schreine (Sakramentshaus), welches besonders in der Zeit des gothischen Stiles eine reiche Entwickelung erhielt. Die Exposition des Sakramentes auf dem Altar wurde erst im XIII. Jahrh. üblich, und damit, sowohl um das Sakrament aufzubewahren, als auch um dasselbe dort zu exponiren, wurde das Tabernakel ein wesentlicher Theil des Altares. — Bei allen Veränderungen in der geschichtlichen Entwickelung des Altares zeigt sich jedoch stets das Bestreben, die Vorderseite des Altar-Unterbaues mit reichem Schmuck zu versehen, welcher in der mannigfachsten Weise, und zwar unter Anwendung verschiedener Materialien zur Ausführung gebracht wurde.[4]) Ueber Vorsatztafeln aus edlen Metallen, aus Gold und Silber mit künstlerischem Schmuck und Edelsteinen geziert, wird uns schon aus dem IV. Jahrh. berichtet, ebenso finden wir seit dieser Zeit Beschreibungen und Mittheilungen über Behänge des Altares von kostbaren Stoffen, mit kunstvollen Stickereien, mit Goldverzierungen, Perlen und dergl. ausgestattet, welche an der Vorderseite des Altares, an der Platte angebracht wurden. Dann ferner kommen kunstreiche Arbeiten aus Stein, Marmor, Schnitzereien in Holz, Malereien auf Holztafeln, auch auf Stoffen, Arbeiten in Leder und dergl. zur Anwendung; kurz in jeder Art und in jedem Material war man bestrebt, einen reichen und würdigen Schmuck herzustellen. Da wohl die Anwendung von reichen Stoffen die am allgemeinsten übliche war, ist die Bezeichnung Antependium zum allgemeinen Gebrauch gelangt, selbst auch für Vorsatztafeln aus festem Material, die nicht vorgehängt werden. — Einen auch nur ganz flüchtigen Ueberblick zu geben über die sehr werthvollen oder künstlerisch sehr hervorragenden Antependien aus den verschiedenen Zeiten, welche entweder ganz oder in Theilen erhalten, oder durch eingehende Beschreibungen oder Abbildungen unserer Kenntnifs überliefert sind, würde sehr weit führen und die Grenzen des hier gebotenen Raumes weit übersteigen, da seit dem Kaiser Konstantin und seiner Mutter, der h. Helena, Päpste, Kaiser, Könige und Kirchenfürsten, Stifter und reiche Kirchen zu allen Zeiten die reichsten Mittel zum Schmucke der Antependien zu verwenden geeifert haben. Bei dem überaus grofsen Reichthum von Mittheilungen und eingehenden Nachrichten über solche Werthobjekte und Kunstwerke[5]) hat sich dennoch aus dem ersten Jahrtausend von denselben, soweit sie aus edlen Metallen, Gold oder Silber, oder reichen Geweben und kunstreichen Stickereien bestanden, fast nichts bis auf unsere Zeit erhalten. Nur ist zu erwähnen die mit reichem Schmelzwerk und Edelsteinen gezierte Altarumkleidung in S. Ambrogio zu Mailand aus dem IX. Jahrh. und die etwa hundert Jahre jüngere, mit reichen Darstellungen in Email versehene Palla d'oro in St. Marco zu Venedig. Nahe in der Zeit zu diesen stehen noch einige hervorragende und sehr bekannte Arbeiten, unter andern das mit Goldblech überzogene Antependium des Kaisers Heinrich II. im Dome zu Basel aus dem Anfange des XI. Jahrh., welches im Anfange dieses Jahrhunderts verkauft, sich jetzt im Musée Cluny zu Paris befindet; die

[4]) Bei freistehenden Altären wurden alle vier Seiten des Unterbaues mit Schmuck versehen.

[5]) »Liber pontificalis« n. Anastasius Bibliothecarius. — Vergl. »Die Schatzverzeichnisse vieler Kathedralen und anderer Kirchen. — Ferner Dr. Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters«, Bd. III S. 50 u. ff. — Dr. Fr. Dittrich »Zeitschrift für christliche Kunst«, Jahrg. III Sp. 174.

mit reichen Darstellungen in Email gezierte, später in ein Retabulum geänderte Tafel des Nikolaus von Verdun zu Klosterneuburg bei Wien aus dem XII. Jahrh. und ein Antependium aus vergoldetem Kupfer mit Email im Kloster Komburg bei Steinbach in Schwaben. Gleichfalls noch dem XII. Jahrh. gehört die gemalte Holztafel der Walburgiskirche zu Soest an, jetzt im Provinzialmuseum des Kunstvereins zu Münster befindlich,[6]) während diejenige des Klosters Lüne bei Lüneburg bereits dem XIII. Jahrh. zuzuschreiben ist. Aus der weiteren Entwickelung bieten aller Orten die Kirchen Beispiele jeglicher Art der Behandlung der Antependien. Es sei mir nur gestattet, in näherer Beschreibung unter Beigabe einer Illustration (vergl. Sp. 82) auf ein gemaltes mittelalterliches Antependium einzugehen, welches aus der Wiesenkirche zu Soest, wohl von dem Hochaltar derselben stammend, sich zur Zeit im Provinzialmuseum des Westfälischen Kunstvereins zu Münster befindet, und eine eingehendere Erörterung bisher noch nicht gefunden hat.[7])

Dieses Antependium besteht aus einer Tafel von Eichenholz, 7 *cm* dick, 1,4$^1/_2$ *m* hoch und 3,43 *m* breit, welche mit einem flachen Rande umgeben ist, der mit der nach innen leicht profilirten Abfaserung eine Breite von 11 *cm* hat. In dem flachen Rande, der mit goldigen Weinblättern auf wechselnd röthlichem und braunem Grunde belegt ist, sind in gleichen Abständen sechszehn vertiefte Rundungen angebracht; in den unteren sieben ist die Malerei zerstört; die oberen neun zeigen kräftig und lebendig gemalte Köpfe, ohne Zweifel Propheten des Alten Bundes, deren Kopfbedeckung zum Theil einem Biret ähnelt, zum Theil in einer runden, faltigen, mit einer Spitze versehenen Mütze besteht; nur der in der Mitte oben befindliche trägt eine Krone, stellt also vermuthlich den König David dar. —

Die innere Fläche mit Goldgrund ist umgeben von einem schmalen, rothen, durch goldene Kreuzblumen (Lilien, Gleven) belebten Rande und wiederum durch einen rothen Streifen in drei Abtheilungen zerlegt, von welchen die mittlere etwas schmaler ist, als die beiden seitlichen. Die mittlere Abtheilung wird ausgefüllt durch einen an seinem inneren Rande mit gothischem Mafswerk gezierten Vierpafs, dessen innere Spitzen, ebenso wie die der Bogen oder Nasen, in ein Blatt oder eine Kreuzblume auslaufen. In dem Vierpasse befindet sich der thronende Heiland, auf einem Regenbogen sitzend, in feierlicher und ernster Haltung, die rechte Hand mit sehr verschränkter und verzeichneter Armbewegung erhoben; die drei ersten Finger sind ausgestreckt, die beiden andern zusammengelegt, also segnend nach lateinischem Ritus, oder etwa zur Andeutung des Lehrens. Die linke Hand stützt sich auf ein offenes Buch, auf dessen rechtsseitigem Blatte die Worte zu erkennen sind: *„Ego sum alpha et o, primus et novissimus"*. Die weiter vorfindlichen Buchstaben sind gröfstentheils zerstört, daher die Worte nicht mehr lesbar.[8]) Auf dem linken Blatte ist zu lesen: *„Ego clavis David dicit Dominus, qui est, et qui erat et qui"*.[9])

Die Tunika Christi ist blafsroth, am Halsausschnitt mit einer reichen Goldverzierung versehen; der in weiten Falten herabfallende Mantel, welcher die rechte Schulter freiläfst, ist roth mit einem goldenen Blattmuster geziert, die Unterseite grün. Die Gesichtsform ist oval, die Züge sind herbe und nicht schön und zum Theil durch etwas harte Linien gezeichnet. Haar und Bart sind von dunkler Farbe, das Haar fällt in langen Locken auf die Schultern herab, ist aber am Kopf und Hals eng angedrückt, wie dies auf manchen Bildern des Antlitzes Christi aus dem frühen Mittelalter der Fall ist. Der Nimbus ist durch ein Arkadenmuster in dunkelbrauner Farbe belebt, auch das Kreuz in demselben durch solche Striche bezeichnet.

Die durch den Vierpafs gebildeten Zwickel der Abtheilung enthalten in der hergebrachten Darstellung und Anordnung, geschickt dem Raume eingefügt, die Symbole der vier Evangelisten. Auf den Spruchbändern beim Löwen und Rind ist die Aufschrift verwischt, beim Adler die Bezeichnung „S. Johannes" erhalten;

---

[6]) Vergl. meine Schrift: »Die älteste Tafelmalerei Westfalens«.

[7]) Lübke »Die mittelalterliche Kunst in Westfalen« S. 338. — Schnaase »Geschichte der bildenden Künste«, Bd. 6 S. 430. — Nordhoff »Die Soester Malerei unter Meister Conrad« (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 67 S. 121).

[8]) Apokalypsis XXII 13. Die noch vorhandenen Buchstaben berechtigen zu der Annahme, dafs die im Vers 13 folgenden Worte *principium et finis* nicht dort gestanden haben.

[9]) Apokalypsis III 7 und I 8; Isaias XXII 22, XLI 4 und XLIV 6.

der Engel des Matthäus hält ein Buch in der linken Hand, während seine Rechte mit aufgerichtetem Zeigefinger erhoben ist; ein Spruchband fehlt hier, dagegen ist über dem Engel die Bezeichnung „S. Mattheus" mit weifsen Buchstaben auf den rothen Rand gesetzt. —

Die seitlichen beiden Abtheilungen sind durch leichte Säulen mit Spitzbogen arkadenartig in vier Felder getheilt, in welchen je eine Figur eines Heiligen sich befindet; die Spitzbogen, von aufsen mit Krabben versehen, laufen in eine Kreuzblume aus, und sind von innen mit leichtem, gothischem Mafswerk geziert, welches strenge, frühgothische Formen zeigt.

Zunächst an der rechten Seite Christi steht die h. Maria und wendet sich in zarter und leichter Haltung und Bewegung zu Christus hin. Sie trägt eine reichgezierte Krone, ein weifses, auch auf die Schultern sich legendes Kopftuch, ein grünliches Kleid und einen röthlichen Mantel mit gelblicher Unterseite. In der rechten Hand hält sie ein kleines rothes Buch, während sie die linke zu Christus erhebt.

Zu ihren Füfsen kniet eine kleine Donatorenfigur mit langem, dunklem Haar und einem graublauen, in schmale Falten sich legenden Gewande, die Hände auf die Brust gelegt und den Kopf hinauf zu Christus gerichtet. Auf dem in die Höhe laufenden Spruchbande sind die Worte: „*Propicius esto michi*" zu erkennen. —

Weiter links in dem folgenden Felde steht eine überaus zarte und schlanke Figur mit blondem, lockigem Haar, ohne Zweifel der h. Johannes der Evangelist; in der linken Hand hält er ein kelchartiges goldenes Gefäfs, über welches er die rechte, wie segnend, ausstreckt. Ob aus dem Kelche, wie dies vielfach bei der Darstellung des Heiligen der Fall ist, eine Schlange oder ein Drache sich erhebt, zur Andeutung des durch seinen Segen unschädlich gemachten Giftes, ist nicht zu erkennen, scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein. — Das faltige Gewand des Heiligen ist grau, der Mantel roth, die Unterseite grün.

Die dann folgende weibliche Figur trägt ein röthliches, faltiges Gewand, über welches ein weiter grüner Mantel mit scharlachrother Unterseite herabfällt; das Kopftuch, einen erhöhten Kopfputz verdeckend, ist weifs und reicht bis auf die Schultern; ebenso ist die feine Stirnbinde weifs. Neben dem Kopftuche ist von dem hellblonden Haar ein wenig sichtbar. Sie hält in der rechten Hand ein in geraden Linien aufstrebendes eckiges Gefäfs, an dessen spitzen Deckel die linke Hand in einer gewissen Ehrfurcht andeutenden Bewegung sich anlehnt.

Es ist schwer eine Entscheidung zu treffen, welche Heilige hier zur Darstellung gebracht werden soll. Man kann an die h. Magdalena mit einem Salbengefäfs, an die h. Walburgis mit einem Oelgefäfs, an die h. Barbara mit einem Thurm und an die h. Clara mit einer Pixis, in welcher das h. Sakrament enthalten ist, denken. Ich glaube, die Wahrscheinlichkeit spricht für die h. Magdalena. Auffallend erscheint es, dafs diese Figur, als die einzige, sich nicht zu dem in der Mitte thronenden Heilande, also nach rechts, hinwendet, sondern geradeaus schaut. Aus diesem Umstande auf die h. Clara zu schliefsen, welche also selbst den Heiland in dem Gefäfse tragend, defshalb nicht zu seinem Bilde in der Mitte sich hinwendete, ist wohl zu kühn, zumal die Gewandung nicht auf eine Ordensfrau schliefsen läfst.

Die letzte Figur nach links stellt einen Ritter dar in Rüstung (Ringpanzer) mit Schwert, Schild und einer Krone auf dem Haupte. Ueber dem Panzerhemd trägt er ein farbig und goldig gemustertes, kurzes Oberkleid und ferner einen langen rothen Mantel mit Pelzfutter. Ohne Zweifel müssen wir in demselben den h. Patroklus erkennen, der in Soest, nach Uebertragung seiner Reliquien dorthin, eine ganz besondere Verehrung genofs, und auch zum Patron des Domes gewählt worden war. Auf dem Schilde befindet sich ein goldner, einköpfiger, rechts schauender Adler, wie dies auch bei andern Darstellungen dieses Heiligen in Soest der Fall ist. Die Krone ist jedoch eine ungewöhnliche Zugabe.

An der linken Seite Christi, zunächst dem Mittelfelde, steht zuerst der h. Johannes der Täufer, mit dunklem Haar in gelblichem, haarigem Gewande und grauem, roth gefüttertem Mantel. In der rechten Hand hält er, der auch in romanischer Zeit schon hervortretenden Gewohnheit entsprechend, eine oben mit einem Kreuze gezierte Scheibe, auf welcher sich das Lamm Gottes mit einer Fahne und einem Kelch befindet, in welchen sich ein Blutstrahl aus der Brust des Lammes ergiefst.

Zu den Füfsen des h. Johannes kniet in sehr kleiner Figur ein Donator in geistlicher Gewandung mit erhobenen Händen. Auf dem

sich in die Höhe windenden Spruchbande ist das Wort *„miserere“* noch zu erkennen.

Dann folgt nach rechts die Figur eines Heiligen mit weifsem Haar und Bart, in blafsröthlichem, langem Gewande und rothem Mantel, dessen Umschlag grün ist. In der linken Hand trägt er ein braunes, gerades Kreuz, auf welches er mit der rechten hinweist. — Es ist anzunehmen, dafs der Apostel Simon dargestellt ist; auch die Art der Gewandung spricht für einen Apostel, während jedoch die Schuhe hier sowohl, als bei dem h. Johannes Evangelista als durchaus ungewöhnlich erscheinen.

Dann weiter rechts befindet sich in grünlichem Kleide, mit blafsrothem, unterseitig dunkelrothem Mantel die h. Katharina; sie wird durch ein gezacktes Rad, welches sie in der rechten Hand trägt, und durch ein Schwert in der linken charakterisirt.

Endlich zu äufserst auf der linken Seite steht ein heiliger Bischof mit Stab *(pedum)*, dessen Krümmung *(curvatura)* mit gothischem Blattwerk geziert ist; in der linken Hand hält er ein Buch und trägt eine Kasel *(paenula)* in der Glockenform, welche, durch die Arme aufgehoben, sich in kräftige Falten legt. Dieselbe ist roth und gold gemustert, die Unterseite grün; die Tunika ist blafsroth mit goldgemustertem Rand, die Albe grauweifs. Ueber der Kasel liegt das Pallium mit kleinen schwarzen Kreuzen besetzt. Die goldgestickte Parura oder Plaga des Schultertuchs *(amictus, humerale)* ragt als ein aufrechter, steifer Kragen am Hals aus der Kasel hervor. Die Mitra ist weifslich, mit schmalem *circulus* und *titulus* und ziemlich spitz geformt, auch an der Vorderseite mit goldgesticktem Ornament versehen. Es ist anzunehmen, dafs der h. Augustinus dargestellt ist, jedoch eine bestimmte Bezeichnung nicht möglich, da ein spezielles Attribut fehlt.

Die Zwickel der Bogen sind in sehr entsprechender und zierlicher Anordnung durch zehn Engel mit blondem, gelocktem Haar, farbigen Gewändern und bunten Flügeln ausgefüllt; vier Engel erheben anbetend die Hände, die übrigen sechs musiziren auf verschiedenen Instrumenten, Geige, Guitarre, Zither, Psalterium, welches ebenso wie die Zither mit einem Plektrum geschlagen wird, und endlich ein Querstab, der mit mehreren Glöcklein behängt ist.

Betrachtet man nun das Antependium im Ganzen, so erkennt man in der gesammten An-



ordnung und Behandlung ein feines Gefühl für Stilisirung und Schönheit, welches sich in der Eintheilung in Abtheilungen und Bogenstellungen und Ausfüllung derselben durch die figürlichen Darstellungen geltend macht.

Die einzelnen Gestalten verbinden mit einer ruhigen Würde zugleich grofse Zartheit und Innigkeit, und zeigen, obschon sie sich, mit einer Ausnahme, sämmtlich nach der Mitte zu Christus hinwenden, doch eine mit richtigem Gefühl hergestellte Mannigfaltigkeit der Bewegungen. Die Gewänder fallen in reichem, mit Geschick behandeltem Faltenwurf herab, welcher sich den Bewegungen des Körpers und den sehr schlank gebildeten Gestalten in durchaus entsprechender Weise anschliefst. Einige der Figuren zeigen bereits einen leisen Anfang der Durchbiegung des Körpers, welche in spätgothischer Zeit uns vielfach in unangenehmer Uebertreibung entgegentritt. — Die Köpfe sind von ovaler Form. Die Gesichtszüge müssen zum Theil als nicht schön bezeichnet werden — besonders ist dies bei Christus der Fall —, und zeigen noch einen Anklang an die herbe, in dunklen Linien ausgeführte Zeichnung der romanischen Zeit, obschon bereits die Verarbeitung der Farben in Licht und Schatten in den Köpfen und den Gewändern mit Verständnifs vorgenommen ist und eine entwickelte Sicherheit und Kunstfertigkeit verräth. Die Hände sind lang und dünn mit auffallend arger Verzeichnung, welche mit der in denselben erkennbaren Feinheit der Empfindung im Widerspruch steht; der rechte Arm Christi ist völlig verzeichnet.

Obschon die Farben leicht und flüssig gemalt sind und auch, wie schon bemerkt, die Behandlung von Licht und Schatten Sicherheit und Uebung erkennen lassen, so ist der Farbenauftrag doch noch etwas roh und die Färbung eintönig wie der Lebhaftigkeit ermangelnd. Im Ganzen aber bietet das Werk ein sehr interessantes Mittelglied zwischen der ernsten und herben romanischen Malerei und dem zarten und innigen Idealismus der Kölner Schule und der Soester wie Liesborner westfälischen Malerei des späteren Mittelalters; es zeigt sich, wie sehr den Künstler bereits die Innigkeit und Wärme des Gefühls beseelt, wie aber dieselbe aus Mangel an technischer Entwickelung von ihm noch nicht zur entsprechenden Darstellung gebracht werden konnte. Aufser der ovalen Form der Köpfe zeigt sich hier auch die so manchen Werken der späteren westfälischen Kunst eigenthümliche Behandlung der Lippen.

Die Behandlung der figürlichen Darstellungen und insbesondere die der Ornamente, und auch des Mafswerkes in den Spitzbogen rechtfertigt die Annahme, dafs das Gemälde etwa der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. angehört.[10])

Es möge mir nun gestattet sein, eine kurze Besprechung eines anderen altwestfälischen Bildes unter Beigabe einer Nachbildung (Lichtdrucktafel III) anzuschliefsen, welches wohl ungefähr der Mitte des XV. Jahrh. angehörend, also etwa am Ende der idealistischen Richtung der Soester Schule steht, deren Schönheiten und Vorzüge hier gewissermafsen auszuklingen scheinen. Erst im Jahre 1882 wurde dasselbe wieder aufgefunden; es befand sich als Antependium an dem Altar einer Hauskapelle des Gutes Althaus bei Nordwalde, einige Meilen nordwestlich von Münster, war aber durch ein vorgesetztes, mit Barock-Ornamenten bemaltes Antependium vollständig verdeckt, und kam nach zufälliger Entfernung dieses letzteren zum Vorschein. Durch Schenkung gelangte es in das Provinzialmuseum des Westfälischen Kunstvereins und zeichnet sich durch eine ungewöhnliche glückliche Erhaltung aus, die es zum grofsen Theile wohl dem vorgesetzten Barockwerk zu verdanken hat.

Auf einer Eichenholztafel von $1{,}5^1/_2$ *m* Höhe und 1,65 *m* Breite, welche mit einer schmalen, schwach profilirten Umrahmung umgeben ist, sehen wir auf Goldgrund den h. Nikolaus, Bischof von Mira, umgeben zu beiden Seiten von den vier lateinischen Kirchenvätern; mit dem vollsten Glanze leuchtender und kräftiger Farbengebung und dem gröfsten Reichthum und Schmucke der Gewandung treten uns diese fünf Gestalten in ernster und würdiger, aber zugleich mannigfach bewegter Haltung entgegen. Der h. Nikolaus in der Mitte erhebt segnend in würdiger Bewegung die Rechte, während er mit der linken Hand den Bischofstab *(pedum)* hält, dessen Nodus und Krümmung mit reichem gothischem Ornament verziert sind; auch ist der Stab mit einem reich behandelten Sudarium versehen.

Je zwei Kirchenväter zu beiden Seiten neigen sich ein wenig einander zu, sodafs eine an-

[10]) Vergl. Nordhoff »Die Soester Malerei unter Meister Conrad«, Heft 67 S. 121.

genehme Bewegung und Mannigfaltigkeit der Haltung bewirkt wird, ohne Unruhe zu geben, oder den Zusammenhang der Gruppe zu schädigen. Die Köpfe der Figuren sind von hervorragender Schönheit und zeichnen sich durch einen sehr frommen und innigen Ausdruck und eine sehr zarte Behandlung aus; jedoch ist allerdings zuzugeben, dafs eine gewisse, leise Aehnlichkeit in den Gesichtszügen[11]) bei den fünf Figuren zu erkennen ist. Die Zeichnung und Bewegung der Hände ist gleichfalls von besonderer Schönheit und zeugt von einer sehr feinen Empfindung und einem entwickelten Schönheitsgefühl. Mit Ausnahme des h. Hieronymus, sind die Hände mit den bischöflichen, bestickten Handschuhen bekleidet.

Die Gewänder der Heiligen sind überaus prächtig und reich, und nicht blofs die Stoffe derselben von reichster Färbung und Musterung, sondern es ist auch der Faltenwurf in grofsen und mannigfaltigen Linien, den Bewegungen sich richtig anschliefsend, angelegt.

Der h. Nikolaus trägt ein rothes Pluviale mit reicher Goldmusterung und goldgestickter Borte, welches am Hals durch eine goldene, gezierte Agraffe in rundlicher Form gefestigt wird. Die bischöfliche Dalmatika *(tunicella)* ist blau mit goldgesticktem Besatz, die Albe weifs, auf welcher unten an der Vorderseite eine grünliche, mit Goldmusterung gezierte, viereckige Parura *(plaga)* aufgesetzt ist. Die Mitra ist blau mit Goldverzierung und goldenem *circulus* und *titulus*.

Das Pluviale des h. Gregor ist blau mit Goldmusterung, und reichem goldgesticktem Stabe, der figürliche Darstellungen von Heiligen enthält. Das Unterkleid ist grau mit Goldverzierung. Die Albe weifs mit roth-goldgemusterter Parura. Die Tiara ist mit der dreifachen, durch gothische Blätter gezierten Krone versehen; der Stab mit dem Kreuz, der auch mit einem Sudarium ausgestattet ist, lehnt an seinen rechten Arm. Mit der linken Hand hält er ein offenes Buch, an welches zugleich die rechte Hand gelegt ist. — Der h. Hieronymus ist mit der rothen, in grofse Falten fallenden und mit Hermelin besetzten Cappa der Kardinäle bekleidet, unter welcher ein blaues Untergewand sichtbar wird. In der rechten Hand trägt er ein geschlossenes Buch, die linke legt er auf den Kopf des sich an ihn lehnenden, aufgerichteten Löwen. Der Kardinalshut mit langen Quasten bedeckt seinen Kopf.

Der h. Ambrosius trägt eine rothe, mit einem grofsen, grünen und goldigen Muster reich gewirkte Kasel, welche in der alten Glockenform gebildet, durch die Hände aufgehoben, grofse Falten wirft und eine blaue Unterseite sichtbar werden läfst. Das Unterkleid ist blau mit Goldverzierung, die Albe weifs mit goldgezierter, bläulicher Parura versehen. Die Mitra ist von grüner Farbe mit Goldverzierung. Der Bischofsstab ist ebenso, wie der des h. Nikolaus und des h. Augustinus mit einer durch gothisches Ornament gezierten Krümme und auch mit einem Sudarium versehen.

Das Pluviale des h. Augustinus ist von grüner Farbe mit reichgesticktem Stabe, grofser ovaler Agraffe und dunkelblauer Unterseite, während das Untergewand karmoisinroth mit blauen Franzen und die weifse Albe mit einer grüngoldigen Parura besetzt ist. — Die Mitra ist roth. In der rechten Hand hält er den Stab, in der linken Hand ein rothes, von zwei Pfeilen durchbohrtes Herz.

Bei sämmtlichen Heiligen ist am Hals das Schultertuch *(humerale, amictus)* mit einer reichen Stickerei *(parura)* versehen, welche wie ein aufrechter Kragen hervorragt.[12])

Die goldenen Nimben zeigen die Namen der Heiligen in glänzenden Buchstaben auf dem etwas matteren Grunde.

Der Boden, auf welchem die fünf Gestalten stehen, ist nicht mehr mit Fliesen oder Teppichen belegt, sondern wird durch einen geblümten Rasen gebildet, den feine Kräuter und mit gröfster Sorgfalt gemalte Blümlein, insbesondere Marienblumen und Sternblümlein zieren. — Einige Blumen aber spriefsen hoch in den goldnen Hintergrund in ganz naturwahrer Behandlung hinauf, und zwar rechts neben dem h. Nikolaus eine Schwertlilie, links Akelei, und zwischen dem h. Gregor und dem h. Hieronymus eine Narzisse.

Die ganze Ausführung dieses Bildes ist eine ungewöhnlich feine und delikate, und ist ebenso reich, wie von feiner Empfindung durchweht; es steht in diesen Vorzügen und auch in der Art der Ausführung viel höher, als der grofse

[11]) Nordhoff »Studien zur altwestf. Malerei« (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 87 S. 128), weist mit Recht hierauf hin.

[12]) Vergl. Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder«, Bd. II S. 39.

Flügelaltar aus der Wiesenkirche zu Soest,[13]) jedoch ist nicht zu verkennen, dafs eine gewisse Beziehung zwischen beiden in der Art der Behandlung mancher Details, besonders auch in der Gesichtsbildung einzelner Figuren und der eigenthümlichen blafsrothen Färbung und Abschattirung der Wangen sich zeigt.[14])

Zwar hat dieses Bild in neuerer Zeit als Antependium gedient, es ist jedoch schon mit Rücksicht auf seine Form, insbesondere auf die erhebliche Höhe desselben anzunehmen, dafs es nicht zu einem Antependium, sondern zu einem Altaraufsatz *(retabulum, superfrontale)* bestimmt war und als solcher einen Altar geschmückt hat.[15]) Auch läfst der Mangel einer bestimmten Gliederung des Bildes, und der Anordnung der fünf Figuren zu einer Gruppe diese Vermuthung als berechtigt erscheinen.

Nach der näheren Besprechung der beiden altwestfälischen Bilder möchte ich auf den zu Anfang bezeichneten Gedanken, dafs dem Schmucke des Unterbaues des Altares, dem Antependium, eine gröfsere Sorgfalt und ein regerer Eifer bei uns zugewendet werden möge, zurückkommen und mit einigen Worten eine bezügliche Anregung zu geben versuchen. Wie bereits gesagt, ist es selbstredend, dafs der Stil, die Gestaltung des Altares und auch das Material desselben von mafsgebender Bestimmung für die Behandlung und Anordnung des Antependiums sein mufs. Für alle Stilarten und alle Altäre wird aber stets als Regel festzuhalten sein, dafs für den Schmuck der Vorderseite des Altarunterbaues eine kräftige Eintheilung und eine feste durch bestimmt hervortretende Linien gebildete Gliederung nothwendig erscheint, und dies umsomehr, je höher oder entwickelter der Altaraufsatz ist. Bei den Vorbildern des Mittelalters findet sich dies auch stets in richtigem und festem Stilgefühl beachtet; man hat vorzugsweise die Dreitheilung gern gewählt, oder aber falls figürliche Darstellungen gegeben sind, so wurden diese in Abtheilungen oder Bogenfelder gestellt, und hatten einen statuarischen Charakter;[16]) niemals aber finden wir gröfsere Gruppenbilder ohne ganz bestimmte Gliederung und feste Umrahmung. Selbst in der Zeit der Renaissance, als man reiche Stoffe auf Rahmen gespannt, als Antependien vor den Altar schob, unterliefs man nicht, durch kräftige Borten oder bestickte Linien die Gliederung herbeizuführen.

Was das Material anbelangt, so wird es zwar gestattet sein, ein festes, in den Bau des Altares eingegliedertes Antependium aus einem anderen Material herzustellen, als den Aufbau des Altares, aber doch wohl nur mit gewissen Beschränkungen. Wie mir scheint, würde an einem Altar von Metall, der etwa mit Email verziert ist, auch das Antependium von Metall, oder etwa von Stein — Marmor — mit sehr reicher Skulptur herzustellen sein, dagegen ein von Holz gefertigtes sich nicht eignen; ebenso auch an einem Altar von Stein ein hölzernes Antependium nicht passend erscheinen. — Antependien aber von reichen Geweben oder Stickereien würden sich jedem Altar anschliefsen, mag der Aufbau in Metall, Holz oder Stein ausgeführt sein. — Während erfreulicherweise dem Schmuck des Altares zur Zeit wieder eine gröfsere Sorge und regerer Eifer zugewendet wird, so scheint es recht erforderlich, auf die Herstellung der Antependien aus Geweben und Stoffen besonders hinzuweisen und hierfür eine wirksame Anregung zu geben. Die Weberei und Stickerei für kirchliche Zwecke hat unzweifelhaft einen kräftigen und schönen Aufschwung genommen und auch das Verständnifs und die kunstfertige Geschicklichkeit hat in weiteren Kreisen Verbreitung gefunden.

[13]) Das Mittelbild befindet sich in der Königl. Gemäldegallerie zu Berlin, die Flügel sind im Provinzialmuseum zu Münster.

[14]) Vergl. Nordhoff a. a. O. S. 128.

[15]) An der Nordseite des Domes zu Münster befand sich eine zuerst dem h. Ludgerus, seit dem XII. Jahrh. aber bereits dem h. Nikolaus, dem Patrone der Kaufleute und des Handels, geweihte Kapelle mit einem Altare dieses Heiligen. Da das Gut Althaus, in dessen Kapelle das Bild wieder entdeckt wurde, bis zur Säkularisation sich im Besitze des Domkapitels befand, so ist die Annahme nahegelegt, dafs das Bild diesen Nikolaus-Altar der Kapelle geziert hat, und bei dem Abbruch derselben oder auch schon früher nach Althaus gelangte.

[16]) Vergl. Schnütgen »Die eingehende Behandlung des herrlichen gestickten Antependiums zu Kamp« (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. I Sp. 123).

[Auch die jetzt im Museum Wallraf-Richartz zu Köln befindliche mit getriebenen Metallborten und Email-Streifen bezw. Bögen, sowie mit gemalten Konturfiguren geschmückte spätromanische Tafel, welche von 1640 bis 1810 den überaus merkwürdigen Hoch- (Reliquien-) Altar in St. Ursula zu Köln als Antependium verziert hat, diente vorher dem 1640 entfernten romanischen (Kreuz-) Altare am Eingange in den frühgothischen Chor als Aufsatz.] D. H.

Wir sehen sie an den Paramenten, Gewändern, Altartüchern, Fahnen, Teppichen für die Stufen des Altares, Wandteppichen und dergl. zur Verwendung gelangen und erkennen in diesen Beziehungen einen regen Eifer, aber von einer neuen Verwendung von kostbaren Geweben und kunstreichen Stickereien für Antependien ist nichts wahrzunehmen. Das Interesse hierfür ist nicht angeregt und doch ist es ganz unzweifelhaft, dafs zum Schmuck des Altars auch ein reicher Behang gehört, und zwar entsprechend der kirchlichen Farbe des Festes und nach Art oder im Anschlusse an die für den Festtag zum Gebrauch gelangenden priesterlichen Gewänder. Wie schon bemerkt, ergeben auch die alten Schatzverzeichnisse, dafs die hervorragenden Kirchen mit einer reichen Auswahl solcher Altarverzierungen in allen Farben ausgestattet waren, und bis in unsere Zeit hinein fanden, wenn auch auf feste Rahmen gespannt, Antependien in Weberei oder Stickerei, je nach den verschiedenen Festen, in gröfseren Kirchen Anwendung. — Daher wird auch wieder darauf Bedacht zu nehmen sein, diesem Theil der Altarbekleidung das Interesse zuzuwenden und die Verwendung der bezeichneten Gewebe und Stickereien für den Altarbehang wieder zu pflegen. Die Aufspannung der Stoffe auf einem Rahmen, welcher dem Mittelalter fremd war und erst in den beiden letzten Jahrhunderten üblich geworden, wird sich allerdings nicht empfehlen. Diese Einrichtung der Aufspannung hat wohl zunächst darin ihre Veranlassung und Entstehung gefunden, dafs der aufgehängte, doch in leichte Falten fallende Stoff, falls er zu sehr nach Aufsen angebracht war, dem Priester bei seinen Bewegungen hinderlich sein könnte, und dann zugleich auch eher der Beschädigung ausgesetzt war; ferner war der Wechsel der Antependien, je nach dem Kirchenfeste und der vorgeschriebenen Farbe, wohl müheloser durch einen bespannten Rahmen zu bewerkstelligen. Diese praktischen Rücksichten können aber eine Beachtung nicht beanspruchen. Zunächst widerspricht die Aufspannung der Natur eines Behangs oder Vorhanges, welcher frei und in leichten Falten herabfallen soll, und dadurch auch nur in richtiger Weise zur Wirkung gelangt. Wenn unter der vorstehenden Altarplatte der Vorhang an Ringen aufgehängt wird, wie dies auch im Mittelalter geschah, so ist die Gefahr, dafs der Priester bei seinen Bewegungen gehindert oder eine Beschädigung oder zu schnelle Abnutzung des Stoffes herbeigeführt werde, ausgeschlossen.

Wie schon bezüglich der Antependien im Allgemeinen bemerkt worden, so ist auch bei diesen gewebten oder gestickten Behängen auf eine Eintheilung oder feste Gliederung Bedacht zu nehmen. Für die gewebten Stoffe empfiehlt es sich, diese Eintheilung durch gestickte Streifen oder Borten herzustellen, ist aber der ganze Behang in kunstreicher Stickerei ausgeführt, so ist die Gliederung durch die Zeichnung und Anordnung der Ornamente zu bilden. Nach unten ist ein Abschlufs erforderlich, welcher durch einen für diesen Zweck gewebten oder gestickten Rand, event. mit Franzen versehen, gebildet werden kann. An den reichen Arbeiten des Mittelalters findet sich an der oberen Seite des Behanges gleichfalls ein besonders verzierter Streifen, als Abschlufs nach oben, der zugleich auch an das Altartuch sich anschlofs. Da unsere Altartücher schon an sich eine geschmückte Berandung haben, und über die Altarplatte hinabzuhängen pflegen, würde der obere Rand des Behanges von jenen bedeckt und nicht sichtbar werden, daher scheint dieser Rand auch nicht mehr erforderlich.

Auch die wohl in Anwendung gebrachten schmalen Schutzstreifen am oberen Rande, welche aus feinem Leinen oder durchbrochener Leinenstickerei bestanden, und abnehmbar waren, haben keinen Zweck mehr, sofern der Behang unter der Altarplatte, also nicht an dem Rande des Altars angebracht wird. Welche Art der Stickerei sich empfiehlt, wird im Wesentlichen von der Kunstfertigkeit der ausführenden Hand, und von den vorhandenen Mitteln abhängig sein und hiernach entschieden werden müssen. An sich ist keine Art der Ausführung ausgeschlossen, bei richtiger Behandlung wird jede Art geeignet sein, sei es eine Ausführung in Plattstich,[17]) oder Applikation, Tambourirung und dergl., oder sei es eine Bestickung der Konturen eines reichgemusterten Gewebes, durch welche gleichfalls eine schöne Wirkung erzielt werden kann.

Möge daher auch dieser Art des Schmuckes unserer Altäre das Interesse sich zuwenden!

Münster. Dr. Cl. Frhr. von Heereman.

[17]) Vergl. »Zeitschrift für christliche Kunst«, Jahrgang II Sp. 123).

Ein roman. Kästchen in der Elfenbeinsammlung des Berliner Museums.

Mit 2 Abbildungen und Lichtdruck (Tafel IV).

m Berliner Museum ist kürzlich ein Kästchen aus Knochen zur Aufstellung gekommen, welches der Sammlung durch Seine Majestät den Kaiser im Austausch gegen ein paar dekorative Bronzen der Sammlung überlassen worden ist. Der Kasten (vergl. die Lichtdrucktafel IV) hat eine sargartige Form und ist aus langen schmalen Knochenstücken zusammengesetzt, die mit Bronzestiften auf Holz aufgenagelt sind. Er ist 0,180 *m* hoch, 0,268 *m* breit und 0,145 *m* tief. Die Erhaltung ist tadellos; es fehlt nur eine kleine Platte an der Vorderseite, die durch ein Schlofs ersetzt wurde, als das Kästchen (vor etwa 50 Jahren, wie es scheint) zu einem Nähkasten eingerichtet wurde. Selbst die Bronzenägel zur Befestigung der Platten sind noch die alten. Der Kasten stammt aus dem Besitz der Königin Elisabeth; wo derselbe früher sich befand, liefs sich bisher nicht ermitteln.

Der Deckel, der sich nach oben verjüngt, hat auf seiner Fläche die Darstellung der Kreuzigung in flachem Relief: Christus auf breitem Kreuze aufgenagelt; links Longinus, mit der Lanze den Heiland in die Seite stofsend, rechts Stephaton; zuäufserst links Maria und rechts Johannes, klagend. Die Komposition wird abgeschlossen durch zwei stilisirte Bäume, die aus übereinander gestellten Palmetten bestehen. Der Zwischenraum zwischen den Figuren wird durch Inschriften ausgefüllt. Neben den betreffenden Figuren stehen die Namen: SC̄A MARIA, LONGINVS, SΤEAPHTHON (sic), IOHANN̄; dann die Worte des Herrn: MATER | ECCE | FILIVS | TVVS und DISSIPVLVS | ECCE | MATER | TVA; sowie über dem Kreuze: HIC EST IHS NAZARENVS REX IVDEORV̄. Die schräg abfallende Einrahmung dieser Komposition ist mit stilisirten Weinranken dekorirt, welche durch ein schmales gewundenes Band eingefafst sind.

An der Vorderseite des Kastens befindet sich, nicht genau in der Mitte, ein von stilisirtem Blattwerk eingerahmtes kleines Feld, das jetzt (wie oben bereits erwähnt worden) leer ist und wohl ursprünglich eine gleichfalls in Knochen geschnitzte figürliche Komposition enthielt. Rechts und links davon je ein Krieger, aufeinander losstürmend; beide in antiker Tracht, derjenige links mit phrygischer Mütze, grofsem runden Schild und langer Lanze, sein Gegner baarhaupt mit erhobenem Schwert und den gebuckelten Schild vor sich haltend. Eingerahmt ist diese ganze Vorderseite des Kastens durch ein wellenartig sich bewegendes Ornament von ineinander gesteckten Füllhörnern mit Blättern darin.

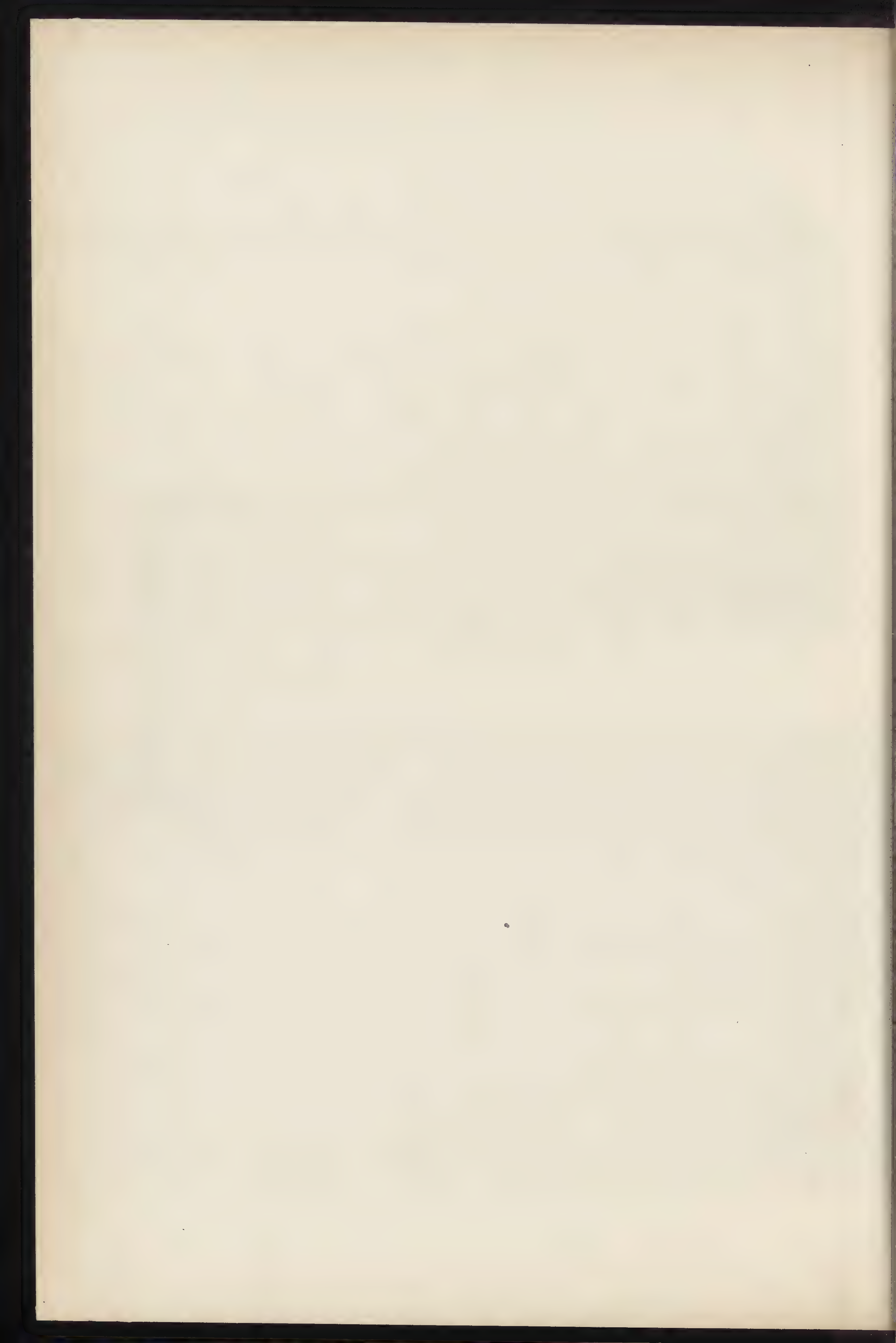
Die Rückseite und die Schmalseiten (vergl. Abb.) sind nur ornamental verziert: mit einem schön stilisirten Rebengewinde, das von einer schmalen Einrahmung in verschiedenartigem Blattwerk umgeben ist. Die Ecken des Kastens sind mit demselben strickartigen Ornament dekorirt, wie der Deckel, und dieser setzt sich gegen das Untertheil des Kastens mit einer Wellenlinie ab.

Das Kästchen ist in verschiedenen Beziehungen merkwürdig. Schon die Form ist durch den abgeschrägten Deckel eine ungewöhnliche. Unter den wenigen ähnlichen Kästchen steht einer im Braunschweiger Museum, mit einer sehr verwandten, aber reicheren Kreuzigungsszene an der Vorderseite, dem Berliner Stück am nächsten. Sehr auffallend sind sodann die noch ganz unter antiken Einflüssen gebildeten, schön stilisirten und fein bewegten Ornamente aus Weinlaub und anderem Blattwerk, mit denen in geschicktester Weise und ohne die gewöhnliche Ueberhäufung der Raum ausgefüllt ist. Ganz in den Charakter dieser antikisirenden Ornamente passen die beiden Krieger an der Vorderseite, deren halb antike Tracht und Waffen theils noch auf die Völkerwanderung, theils schon auf fränkische Zeit deuten sollen. Mit diesen Figuren wie mit der Dekoration scheint dagegen die Hauptdarstellung, die Kreuzigung auf dem Deckel, wenig übereinzustimmen. Nach dem breiten Holz des Kreuzes und dem (anscheinend) unbärtigen Bild Christi kann die Darstellung zwar nicht mehr aus späterer romanischer Zeit sein; aber andererseits zeigt sie doch auch nicht charakteristische Merkmale, welche auf eine Entstehung in karolingischer Zeit oder gar noch früher hindeuten könnten. Da auch die Inschriften, in schönen antikisirenden Kapitälen, nur einen oberflächlichen Anhalt bieten, so könnte man danach die Entstehung ebensogut um's Jahr 1000 oder selbst später, wie um das Jahr 800 setzen.





Romanisches Beinkästchen im Berliner Museum.



Jenes in der Form nahe verwandte Braunschweiger Kästchen bietet für die Bestimmung seiner Entstehung weit sichereren Anhalt: die schwebenden Engel mit Kränzen und die Darstellungen von Sol und Luna mit ihrem Gespann auf dem Deckel, das kräftige Relief, die derben Gestalten und Ornamente, selbst die Trachten weisen auf unmittelbaren Anschlufs an karolingische Elfenbein-Bildwerke hin. Wir haben es hier also wohl mit einer Arbeit aus früher Ottonischer Zeit zu thun, neben der die zierlich antikisirende Dekorationsart und die Kämpferszene an dem Berliner Kästchen auf eine wesentlich frühere Zeit zu deuten scheint. Allein die schwache schematische Zeichnung der Figuren, namentlich in der Kreuzigung, und der





flache Reliefstil machen es doch schon an sich unwahrscheinlich, dafs jene antikisirenden Motive auch so frisch aus erster Quelle geschöpft sind, wie bei einzelnen verwandten karolingischen Elfenbein-Bildwerken, selbst noch bei den Tafeln des Tutilo in St. Gallen. In der Reliefbehandlung, in der steifen Haltung, in den schematischen Parallelfalten der Gewänder werden wir auffallend an byzantinische Vorbilder einer bereits etwas vorgerückten Zeit erinnert; dazu stimmen auch die Krieger, die so häufig an byzantinischen Elfenbeinkasten des VIII. bis X. Jahrh. vorkommen, und gleichfalls die Ornamente.

Zu genauerer Bestimmung der Entstehungszeit, vielleicht auch der Herkunft des Berliner Kästchens fehlt es uns zum Glück nicht ganz an analogen Elfenbein-Bildwerken; ja es ist wenigstens ein solches vorhanden, das nach der Uebereinstimmung bis in die kleinsten Details aus der gleichen Zeit und Schule, wenn nicht von demselben Künstler herrühren mufs: das Diptychon des hl. Nicasius in der Kathedrale zu Tournai.[1]) Die flache Reliefbehandlung, die zierlichen Falten, die steifen, ausdruckslosen Figuren sind hier übereinstimmend, der Christus der Kreuzigung ist in beiden Darstellungen fast genau der gleiche; die Schrift ist dieselbe und in der gleichen Weise zwischen den Figuren angebracht. Am auffallendsten ist aber die Verwandtschaft der Ornamente; insbesondere ist das Rankenwerk zu beiden Seiten des Medaillons mit dem hl. Nicasius mit dem auf den Schmalwänden des Berliner Kastens fast genau übereinstimmend. Nur ist die Arbeit des Diptychons in Tournai flüchtiger als die an unserm Kästchen, namentlich im Ornament.

Ch. de Linas macht auch bei dieser Arbeit auf den Anschlufs an byzantinische Vorbilder aufmerksam und setzt dieselbe „frühestens in den Anfang des XI. Jahrh." Noch auffälliger, nach Form, Ornament, Anordnung der kleinen Bildplatten und Stilisirung der einzelnen Halbfiguren auf denselben, verräth sich die gleiche Schulung an byzantinischen Elfenbein-Bildwerken bei einem gröfseren Elfenbeinkasten der Sammlung Spitzer (Ivoires Nr. 14, Tafel VI); wären nicht die lateinischen Beischriften, so würde man hier wohl auf eine flüchtige byzantinische Originalarbeit vom Ende des X. Jahrh. schliefsen. Nach der vollständigen Uebereinstimmung

[1]) Zuletzt in musterhafter Weise veröffentlicht durch Ch. de Linas in der »Gazette archéologique« 1885.

stimmung mit den beiden vorgenannten Arbeiten, bis in die eigenthümliche Bildung der Augen, der Falten, Haare u. s. w., ist auch für diesen Elfenbeinkasten die fast gleichzeitige Entstehung in derselben Schule und womöglich in der gleichen Werkstatt kaum zu bezweifeln.

Bildwerke, welche diesen — wenn auch nicht so nahe — verwandt sind, liefsen sich noch verschiedene aufführen; ich nenne die grofse Tafel eines Diptychons mit Darstellungen aus der Jugend Christi im British Museum, sowie die einzelne Tafel mit einem Engel im Museum zu Darmstadt; letztere von besonderem Interesse, weil das byzantinische Original dafür in einer der Tafeln des Triptychons aus Kloster Lorch (jetzt in der Bibliothek des Vatikans) noch erhalten ist. Alle diese Elfenbein-Bildwerke stammen, soweit ihre Herkunft sicher ist,[2]) vom Mittelrhein oder von der Mosel. Ob die Bildnerschule, welche hier um die Wende des ersten Jahrtausends in unmittelbarem Anschlufs an byzantinische Vorbilder arbeitete, der „Kunst des Moselgebietes" angehört, wie Ch. de Linas behauptet, der diese besondere Schule aufgestellt hat: dies läfst sich erst entscheiden, wenn ein gröfseres Material und bessere Nachrichten über die Herkunft der einzelnen Bildwerke vorliegen werden. W. Bode.

[2]) Die Beziehungen der Königin Elisabeth machen auch die Herkunft des Berliner Kästchens vom Rhein wahrscheinlich.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

(Fortsetzung von Bd. I, Sp. 77/78.)

IV.

Verona. Maffei hat in seiner »Verona illustrata« (Ver. 1732, III 58, al. IV 93) von einer Höhlenkirche Mittheilung gemacht, welche bei S. Nazaro e Celso gelegen, ebenfalls diesen Titel trägt »incavata tutta nella giallìccia«. Indem ich für die Details auf seine Beschreibung verweise, ergänze ich dieselbe durch nachstehende Notizen, welche bei einem Besuche der Lokalität — ich glaube 1877 — entstanden. Die Kirche, oder vielmehr die Kapelle, besteht aus zwei Räumen, welche mit Estrich bezw. einer Art Mosaik belegt sind; die eine der Kammern ist sehr ruinirt und ihre Malereien gänzlich zerstört. Die kleine Vorkammer zur Rechten ist mit Medaillons bemalt, welche Heilige und Engel vorstellen, die Hauptkammer hat ein Arcosolium, in dessen Wölbung oben die Hand Gottes erkennbar ist. An der Hauptwand sieht man die Taufe Christi, rechts und links je zwei fast ganz zerstörte Heiligenbilder. An der Decke der Kapelle grofse Maiestas Domini mit der der Beischrift EGO SVM LVX MVNDI etc. auf dem Buche. An der einen Wand kleine Nische mit dem Erzengel Michael (Inschrift: SC̑S MI || CHAHEL), rechts der hl. Nazarius (Inschrift: SC̑S NA || ZA || RIUS), links Celsus (Inschrift: SC̑S CELSVS), oben eine Madonna mit Heiligen rechts und links. An einer dritten Wand bezw. Wölbung zwei sitzende Heilige und ein Deckenbild mit SC̑A IVLIA. Zu dem Vorraum führt eine grofse in den Felsen gehauene Treppe und eine doppelte Thüre. Der Raum ist jetzt profanirt und gehört einer Gesellschaft. Die Malereien haben den düstern Charakter der byzantinischen Kunst, sie könnten an und für sich betrachtet dem VI. bis VII. Jahrh. angehören, doch lassen mich die Inschriften auf eine etwas spätere Zeit, vielleicht VIII. bis X. Jahrh., schliefsen. Der Höhlenraum aber mag einer viel ältern Epoche seine Entstehung verdanken, das Vorhandensein eines Arcosoliums ist jedenfalls ein Argument zu Gunsten der ersten Jahrhunderte, und ich halte es hier so wenig wie in dem merkwürdigen s. Z. sowohl von de Rossi wie von mir besprochenen Salzburger Oratorium für möglich, dafs die Anlage in das Zeitalter der Verfolgungen hinaufreicht.

V.

Mailand. Im Chorumgang des Domes befindet sich das sogen. Chrisma des hl. Ambrosius:



CIRCVLVS HIC SVMMVSCONTINET NOMINA REGIS || QVEM SINE PRINCIPIO ET

SINE FINE VIDES || PRINCIPIVM CVM FINE TIBI DENOTAT A ω. Die Inschrift schreibe ich der Renaissancezeit zu, vielleicht ist sie sammt dem Monogramm Nachbildung eines ältern Werkes.

VI.

Siena. S. Bernardino. Im Vorzimmer des obern Oratoriums befindet sich ein mehrfach (vergl. z. B. Unger in Nagler-Meyers »Allgem. Künstlerlexikon« I, 148; Gsell-Fels »Mittelitalien« [1886], 4. Aufl., S. 971) erwähntes Hochrelief aus weifsem Marmor, die Madonna mit dem Kind und zwei Engeln darstellend. Da die Künstlerinschrift nie exakt wiedergegeben wurde, lasse ich sie hier folgen. Sie enthält in einer Zeile die Worte: IhOS · MAGISTI · AGOSTINI DE SEIS ME FECIT *(Johannes · Magistri · Agostini de Senis me fecit).*

Giovanni, der Sohn des Meisters Agostino von Siena, der sich 1316 mit Lagina von Nese verheirathet hatte und um 1350 starb, war mit seinem Bruder Domenico Obermeister am Dom zu Siena, dessen Bau er 1340 leitete, nachdem er 1338 im Auftrag seines Vaters am Dom zu Orvieto gearbeitet hatte. Dafs er aufser seiner Thätigkeit als Architekt auch als Bildhauer wirkte, bestätigt der 1332 mit Simone und Jacopo di Ghino von Arezzo abgeschlossene Vertrag über den Bau einer in der Pieve di S. Maria zu erbauenden und durch Bildhauerarbeiten zu schmückenden Kapelle, wofür er die Summe von 53 Fl. 54 Solidi und 6 Denare erhielt (Urkunde vom 7. Februar 1332 bei Milanesi »Doc. per la Storia dell' Arte Sanese« I, 200 ff.). Von plastischen Arbeiten des Meisters Giovanni ist aber m. W. nichts übrig geblieben, als dieses zart empfundene, graziöse Relief in S. Bernardino, welches durch eine Photographie Lombardi's auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht ist. Vielleicht dürfte dieser erneute Hinweis auf das wenig bekannte Werk Anlafs geben, den etwa noch erhaltenen Skulpturen Giovannis weiter nachzugehen.

VII.

Asti. Gsell-Fels (Oberitalien, 4. Aufl., Leipzig 1884, S. 882) hat die Angabe, dafs sich unter der Taufkirche S. Giovanni hinter der Kathedrale (Assunta) zu Asti Reste einer Unterkirche aus dem V. Jahrh. befänden. Man hat die Richtigkeit dieser Angabe bezweifelt. Ich habe diese Unterkirche im Jahre 1880 untersucht und die obige Notiz richtig gefunden: es stehen da vier Säulen mit grofsen Akanthuskapitellen, auf zwei derselben ist das Kreuz angebracht, ganz wie auf den Säulen der Ravennatischen Bauten der Zeit Galla Placidia's und Theodorichs, sodafs man diese Ueberreste ohne Bedenken dem V. bis VI. Jahrh. zuschreiben darf.

Die zwei Bilder kölnischer Schule in der Sakristei sind von geringem Werthe. Dagegen ist die Adoration der Magier von Bassano ein vortreffliches Stück.

Interessant sind an dem Dom zu Asti die Thierskulpturen an beiden Portalen (Fischweiber u. s. f.). Leider ist der Stein sehr angefressen; man sollte diese Arbeiten publiziren, ehe sie völlig verwittern.

VIII.

Parma. Battistero. Liturgisch höchst beachtenswerth ist das grofse Taufbecken, aus Giallo gearbeitet, welches für die Immersion eingerichtet war, die angeblich bis 1622 hier ausgeübt wurde. Für die Nothtaufe diente eine kleinere Marmorkufe. Beide Taufbecken sind polygon, das gröfsere zehneckig, das andere fünfeckig. Zwei Wandgemälde des XIII. Jahrh. zeigen ebenda die Taufe per immersionem in einer runden Kufe; ein andermal sieht man, wie der hl. Johannes Baptista drei Erwachsene tauft, welche in einer solchen Kufe sitzen.

IX.

Venedig. Dogenpalast. In den Schaukästen der Bibliothek sah ich 1880 einen anscheinend dem IX. bis X. Jahrh. angehörenden Buchdeckel mit sehr beachtenswerthem Cruzifixus in Email cloisonné. Der Gekreuzigte trägt keine Krone, der Bart ist dünn, Hände und Füfse sind angenagelt, die Füfse stehen nebeneinander auf einem Suppedaneum, jeder ist mit einem Nagel durchbohrt. Der Leibrock reicht von den Schultern bis zu den Knöcheln. Rundum Medaillons mit griechischen Inschriften, Engel und Apostel. Eine genaue Besichtigung war in Abwesenheit der Beamten nicht möglich.

X.

Orvieto. S. Giovinale (Juvenalis). Die Angaben der Reiselitteratur über diese in den kunstgeschichtlichen Handbüchern (selbst bei Mothes) meist ganz übersehene Kirche, welche an der südwestlichen Ecke der Stadt steht, sind ebenso mager als unzutreffend. So heifst es

bei Gsell-Fels (Mittelitalien a. a. O. S. 1032): „Dreischiffige Basilika, theilweise noch im alten gothischen Stil mit zwanzig schmalen, kleinen Fenstern aus dem XII. Jahrh.“

Der Bau ist eine frühromanische Basilika aus dem XI. Jahrh.; ich kann nicht verifiziren, ob das Datum 1004 auf urkundlicher Bezeugung beruht. Alle drei Schiffe sind mit einem offenen Dachstuhl gedeckt und durch Rundpfeiler getrennt, über denen sich rundbogige Arkaden wölben. An der Umfassungsmauer halbe Wandpfeiler. Die Kirche war durchaus bemalt; die Reste der Bemalung zeigen gute, zum Theil sehr anziehende Werke der ältern sienesischen Schule, z. B. im Schiff eine Madonna mit Kind und dem Datum + ANNO DNI · M · CCC · XII · · DE MENSE · IANVARII. Dasselbe Sujet kehrt siebenmal wieder. An der Westseite Kreuzigung und Reste eines jüngsten Gerichtes. An der äufsern Nordwand ebenfalls Kreuzigung, darunter Christus mit Heiligen (Bernhard, Laurentius). Ein nördlicher Seitenchor mit geradlinigem Abschlufs hat an der Decke Christus mit den Evangelisten. Aufserdem ist ein spätgothischer Holzcrucifixus und der auch von Gsell-Fels erwähnte marmorne Hochaltar mit der Wandtafel von 1170 zu verzeichnen. Die Kirche verdiente eine monographische Behandlung, wie denn überhaupt eine kunsttopographische Bearbeitung Orvieto's, auch ganz abgesehen vom Dome, werthvolle und neue Resultate zu liefern verspräche.

XI.

S. Margherita und **Rapallo.** In der Nähe von S. Margherita hat sich noch ein Felsennest, ein ganzes Dorf mittelalterlicher Seeräuber, so gut wie intakt erhalten. Es ist m. W. nie näher geschildert worden.

Nicht weit von Rapallo liegt S. Fruttuosa, die alte Grabstätte der Doria's, hoch interessante, ins Meer hineingebaute Felsenkirche mit alten Sarkophagen. Wie von diesem merkwürdigen Kirchlein schweigen unsere Reisehandbücher auch von der zwischen Rapallo und Chiavari gelegenen Kirche S. Maria delle Grazie, einem Bau des XII. Jahrh., dessen Säulen Würfelkapitelle aufweisen und der mit offenem Dachstuhl eingedeckt ist. Die Wände des Chors wie des Schiffes sind mit reichem Freskenschmuck bedeckt, Szenen aus der hl. Geschichte darstellend, unter denen namentlich die Flucht nach Aegypten, das an Raffael erinnernde Sposalizio, das etwas steife, immerhin an Lionardo's Anordnung erinnernde Abendmahl, die Anbetung der Magier besonders beachtenswerth sind. An der Innenwand der Westfront ein jüngstes Gericht, mit Inschriften, zu deren Lesung das mir zur Verfügung stehende Fernglas nicht ausreichte. An der nördlichen Chorwand liefs sich erkennen:

THERAMVS D
PLACHOc(?)OPVS
FECIT und

HOC OPVS || FACTV . . . || INT . . . .

Die Fresken scheinen mir im Allgemeinen aus der Mitte des XVI. Jahrh. zu stammen, doch weisen einige der Malereien im Kostüm und durch die grofse Naivetät und Reinheit der Auffassung mancher Theile noch auf das XV. Jahrh. hin.

XII.

Syrakus. S. Martino. Diese bisher, soviel ich sehe, ganz unbeachtete Kirche (Strada di S. Martino) liefert einen beachtenswerthen Beweis für die Verbreitung der Gothik. Das Portal derselben ist gothisch; es hat in der Wandung je vier Säulchen mit birnförmiger Profilirung und ist von zwei dreiviertel Säulen eingefafst. Die Säulen haben Laubwerkkapitelle. Im Tympanum ist in spätgothischer Minuskel des XIV. Jahrh. geschrieben:

ihs Xps

Ein spitzbogiges Portal sieht man auch im Palazzo Belluomo (jetzt Monastero di S. Benedetto), der dem XII. und XIII. Jahrh. angehört und ein Specimen normannischer Architektur, mit romanischen Fenstern, darstellt. Einige Details von Syrakus hat Mothes (S. 593) zusammengestellt, doch liefse sich noch manches nachtragen. So sollten das schöne Renaissancefenster und die Ecksäulchen an einem Palazzo (Casa Lantieri) an der Ecke von Via die Roma und Trieste (bezw. Via Castello), dann die um 1350 erbaute Casa (Cortile) Casaletti nicht unbeachtet bleiben. Letzteres Bauwerk zeigt im Hof zwei gothische Bögen, darüber eine Arkatur von fünf Rundbögen *(sic)* auf kurzen achteckigen Säulen mit schweren Kelchkapitellen und viereckigen Basamenten.

Freiburg i. Br. Dr. F. X. Kraus.

Nachrichten.

Die ursprüngliche Dekoration der alten Dorfkirche zu Brenken.

Die in Band I, Sp. 333 bis 342, dieser Zeitschrift vorgeführte alte romanische Kirche zu Brenken hatte im Innern mit Ausnahme des Chores einen echt blauweifsen Tüncheranstrich. Behufs Restauration wurde derselbe mit seinen darunterliegenden Vorgängern bis auf die ursprüngliche Dekoration entfernt und nun bietet sich dem Eintretenden folgende alte Färbung dar.

Bis zum Arkadengesims, welches die ganze Kirche über den Arkadenbögen durchläuft, ist die Struktur aus gespitztem Sandstein ohne Putz hergestellt. Dieser Sandstein hat aber direkt eine grau-schwarze Farbe erhalten mit Ausnahme der Gewölbezwickel, welche zwischen den Arkadenbogen sich bilden; diese sind in der gelben Farbe des verwendeten Sandsteines belassen.

Die gegen diese Zwickel scharf abgegrenzten Arkadenbogen, welche aus schönen Schnittsteinen geschlagen sind, haben aber auch grau-schwarze Färbung. Die Arkadenbogen haben im Innern Putz mit lehmgelber Färbung ohne weitere Dekoration als einen schwarzen Abgrenzungsstrich.

Auf den Arkadenzwickeln waren direkt auf den Sandstein Figuren angebracht. Leider waren dieselben nicht zu erhalten. Auf der nördlichen Seite sieht man noch in ganz undeutlichen Umrissen eine Bischofsfigur mit schwefelgelbem Stabe, welcher in eine romanische Volute ausläuft.

Der Arkadensims und die Gewölbekonsolen im Seitenschiff sind goldgelb (orange) in Oker angelegt und grenzen den Unterbau von der oberen Konstruktion scharf ab.

Die Schildbogenwände im Oberbau sind mit fettem Haarkalkmörtel abgefilzt und haben eine lehmgelbe Färbung, welche sofort aufgetragen sein mufs, so dafs sie sich mit dem Mörtel chemisch verbunden hat. Auf diesen Grund sind mit flotter Hand in grofsen Umrissen in braunroth-, mennige- und erdgrün Gemälde angelegt, welche aber meistens beim Entfernen der siebenfachen Tünche von dem fetten Kalkgrunde sich ablösen. Die Farben haben sich mit den aufgetragenen Schichten chemisch verbunden und sitzen auf dem gelben Grunde lose auf. Unter gröfster Sorgfalt ist es bis jetzt erst gelungen, einen Theil eines grofsen Drachen mit stilisirten Füfsen und Klauen und die Figur eines heil. Stephanus blofszulegen.

Die Gurtbogen zeigen an der Innenfläche Putz mit gelblicher Färbung und einen dunkeln Kantenstrich, sonst aber keine Dekoration. Ihre aus dem Gewölbe hervortretende Schnittfläche ist freier Sandstein mit dunkler Färbung, wie die Substrukturen sie haben.

Das Gewölbe hat Putz mit heller Okerfärbung, ist aber ohne jede Dekoration — wenigstens im Kirchenschiff; nur die Grathen sind goldgelb mit braunrothen Konturen markirt. Durch diese Einfachheit des Schiffsgewölbes mufste um so mehr die ganz bemalte Fläche des Chorgewölbes hervortreten. Letztere stellte das Weltgericht mit Christus auf dem Regenbogenthrone, links Johannes den Täufer, rechts die Mutter Gottes und gegenüber Michael mit der Gerichtswage dar — diese Malerei ist aber leider in den siebziger Jahren „erneuert" und verdorben worden.

Der Totaleindruck der einfach harmonischen Dekoration mufs ein allerliebster und für eine Dorfkirche passender gewesen sein. Bei der Restauration sollen die alten Farben genau erneuert werden.

Brenken. J. Pieper.

Bücherschau.

Das Berliner Galeriewerk von Meyer und Bode (G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung) bringt mit den inzwischen (vgl. Zeitschr. f. christl. Kunst 1889/90, II. Jahrg., Heft 8, Sp. 271 bezw. I. Jahrg., Heft 4, Sp. 147) ausgegebenen Lieferungen 5 und 6 die Abhandlungen von Jul. Meyer über die Florentinische Schule des XV. Jahrh. und von Wilh. Bode über die Vlämische Schule des XVII. Jahrh. zum Abschlufs.

Wiewohl in den Abbildungen nur die in der Berliner Galerie vorhandenen Gemälde wiedergegeben und in den Ausführungen an erster Stelle behandelt werden, so bietet der Text des prächtigen Werkes stets abgerundete Schilderungen, indem er die einzelnen Künstlergruppen nach Schulen zusammenfafst, die mafsgebenden Künstler zum Mittelpunkt der Erörterung macht, die mitstrebenden Genossen im Zusammenhang mit der künstlerischen Bewegung der Zeit zeichnet. Die nunmehr vollendeten Abhandlungen, worüber im Einzelnen an dieser Stelle bereits berichtet wurde, sind treffliche Proben für die in Aussicht genommene Behandlungsweise. Trotz der Verschiedenheit der Hand ist die Einheit der zu Grund gelegten Gesichtspunkte gewahrt. Farben- und figurenreich ziehen die Florentiner des XV. Jahrh. mit all ihrer Eigenart auf, und die Vlamländer des XVII. Jahrh. bilden einen nicht weniger stattlichen Zug. Dorten ragen Verrocchio, Botticelli und Ghirlandaio mit ihren Gebilden voll künstlerischer Hoheit hervor: Natur und Antike sind in den Dienst der begeistertsten religiösen Kunst gestellt; die Werke der Malerei folgen der Richtung zum Grofsen, welche sie mit der Muse Dante's theilen. Botticelli's Persönlichkeit und sein Werk sind mit ersichtlicher Vorliebe gezeichnet; die eigenthümlichen Vorzüge seiner Kunst machen ihn in der That zu einer besonders anziehenden Erscheinung, deren Einwirkung jüngst in England eine Nachblüthe in den sog. Prä-Raffaeliten hervorgerufen hat. Bemerkenswerth ist, was hinsichtlich der „Beeinflussungstheorie" (S. 40—41) von Jul. Meyer gesagt wird. Den dort ausgesprochenen Anschauungen dürfte im Allgemeinen wohl beizupflichten sein; in der Folge wird aber den „Einflüssen" nach Zahl und Wirkung dennoch eine Bedeutung zuerkannt, welche über die

selbstgesteckten Grenzen gar manchmal hinausgeht. Was gelegentlich über Lionardo's Arbeiten aus seiner Florentiner Zeit vorausgesetzt wird, kann kaum als zutreffend erachtet werden.

Die von Bode in seiner mehr knappen, durchsichtigen Art behandelten Vlamländer reihen sich um die grofsen Gestalten von Rubens und van Dyck. Sie sind an dieser Stelle bereits besprochen worden. Ihre Gefolgschaft gliedert sich in die Historienmaler mit Abr. van Diepenbroeck und C. de Vos an der Spitze. Die Thiermaler mit Frans Snyders stehen Rubens ganz besonders nahe. Ihnen schliefst sich die sog. *„nature morte"* und das Stillleben überhaupt an. Dan. Seghers nimmt hier einen vornehmen Platz ein; doch war er nicht Priester (Jesuitenpater S. 35), sondern nur Laienbruder der Gesellschaft Jesu. Die Kleinmeister, mit den in ihrer Kunst verwandten, im Leben dabei so unähnlichen Dav. Teniers und A. Brouwer an der Spitze, schliefsen den Reigen. Welch' tiefgreifenden Einflufs die Vlämische Kunst dieser Zeit einerseits auf Italien, anderseits auf Frankreich übte, ist in den allerdings nur kurzen Schlufsbemerkungen sehr treffend ausgesprochen.

Hinsichtlich der bildlichen Beigaben stellt sich denn doch unzweifelhaft heraus, dafs die zinkographischen Abbildungen dem Zwecke nicht genügen und noch weniger den sonst verwendeten Techniken sich ebenbürtig zeigen. Die Vollbilder weisen, namentlich in den Radirungen von Unger, einige köstliche Perlen auf.

F. S. Mz.

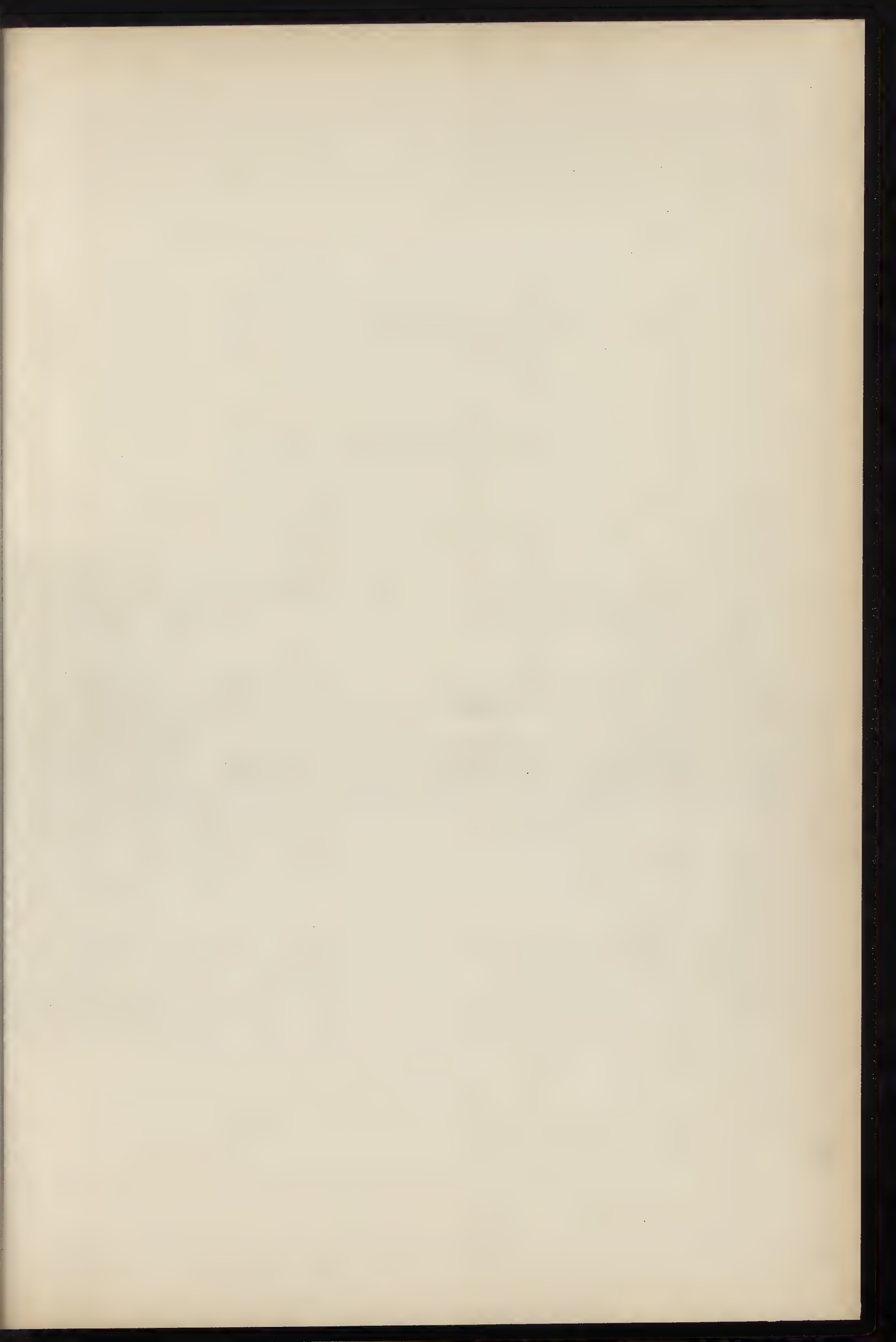
Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie, von Dr. Joseph Neuwirth. Prag 1891, J. G. Calve. 8⁰. 142 S.

Ueber die Lebensverhältnisse der Meister, welche während des Mittelalters unser christliches Abendland mit Kunstdenkmälern in so grofser Zahl geschmückt haben, ist durchweg nur sehr spärlich Kunde zu uns gekommen; selbst die Namen nicht Weniger sind mit den Fundamenten ihrer Werke vergraben. Dank dem ausdauernden Forschertrieb und dem Scharfblick des Verfassers vorliegender Schrift gilt nun hinsichtlich des Prager Dombaumeisters Parler so ziemlich das Gegentheil des eben Gesagten. — Am 21. November 1344 war der Grundstein zum Prager Dom gelegt und die Leitung des Baues dem von Karl IV. berufenen Meister Mathias von Arras übertragen worden. Nach dessen 1352 erfolgten Tod ward Peter Parler 1353 sein Nachfolger. Höchstwahrscheinlich zu Gmünd in Schwaben geboren, wo sein Vater Heinrich Werkmeister der Heiligenkreuzkirche war, hatte er nach seiner Lernzeit als Steinmetze in der Kölner Bauhütte gearbeitet. Im Jahre 1359 finden wir ihn mit Gertrude, der Tochter des Kölner Steinmetzen Bartholomäus verheirathet, die er nach der Meinung des Verfassers schon vor seiner Berufung nach Prag heimgeführt hatte. Dieser Meinung pflichtet J. J. Merlo in seinen urkundlichen Beiträgen zur Geschichte der Dombaumeister von Köln bei. Unserem Verfasser scheinen diese Beiträge in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 73, 74, 75, unbekannt geblieben zu sein, indem er die von einem anderen Biographen Parler's, Namens Grueber, gemachte Angabe, Parler habe 1373 in Köln aus Anlafs der Theilung der Nachlassenschaft seines Schwiegervaters Heinrich sich aufgehalten, bestreitet, während Merlo einen urkundlichen Beweis dafür bringt (H. 75, S. 86). Mit dem Erscheinen Parler's in Prag soll dort die Gothik, welche bis dahin unter dem Einflufs französischer (d. h. westfränkischer) Muster und Meister gestanden habe, sich einer, dem Geiste und Wesen mehr zusagenden Weise entwickelt haben (S. 17). — In drei Abschnitten wird über die Lebens-, Vermögens- und Familienverhältnisse sowie über die Thätigkeit und die Werke Peter Parler's ausführlichst berichtet. Die Ausführlichkeit geht mit Gründlichkeit Hand in Hand, wie dies die Belege zu allen Aufstellungen, insbesondere die 27 Seiten befassenden urkundlichen Nachweise, darthun. Sogar die äufsere Erscheinung Parler's findet sich durch die Abbildung seiner, von ihm selbstgefertigten Büste veranschaulicht. Auch als Bildhauer war er bedeutend. Von der Arbeits- und Gestaltungskraft des Meisters gibt nicht blofs der Prager Dom Zeugnifs; sonstige Bauten noch, zum Theil ersten Ranges, sind derselben zu danken. So die berühmte 1837 begonnene Prager Karlsbrücke (am 4. Sept. 1890 durch eine Hochfluth theilweise zerstört) mit den Prachtthürmen an beiden Enden derselben, die Chore der Bartholomäuskirche zu Kolin und der Allerheiligenkirche auf dem Gradschin, die Barbarakirche in Kuttenberg und andere mehr. Wir erhalten gedrängte Beschreibungen dieser Bauwerke. — Um Peter Parler bildete sich eine Steinmetzschule, welcher auch zwei seiner Söhne angehörten. Alle bis zum Ausbruch der Hussitenkriege in Böhmen errichteten Baudenkmale geben das Wirken oder doch den Einflufs jener Schule zu erkennen. „Die Blätter, welche von Peter Parler berichten, sind Ruhmesblätter nicht blofs über die Wirksamkeit eines gottbegeisterten Architekten, sondern auch über das segensreiche Einsetzen deutscher Art und Kunst in Böhmen, deren geistesgewaltigster Repräsentant für alle Zeiten Peter Parler gewesen ist." So der Schlufssatz der sehr verdienstlichen und interessanten Schrift.

A. Reichensperger.

Die Alterthümer im Rheinlande. Ein Wegweiser durch das Alte zum Neuen für Geistliche, Lehrer, Forst- und Landwirthe von A. von Cohausen. Mit 170 Abbildungen. Wiesbaden, Verlag von Rud. Bechtold & Comp.

Dieser von altbewährter Hand gebotene Leitfaden erfüllt ganz den wichtigen Zweck, dem er gewidmet ist, die Alterthümer, die sich im Rheinlande (oder auch anderswo) befinden, richtig erkennen, beurtheilen und behandeln zu lehren, damit deren Erhaltung möglichst gesichert werde. Um Alterthümer im weitesten Sinne handelt es sich hierbei, um Bauwerke und Fundstücke, aus den ältesten Perioden bis in die neuere Zeit. Ueber sie unterrichten in knapper, aber klarer und gemeinverständlicher Art die 80 Seiten Text und die 19 Tafeln, die ihm sich anschliefsen. Diese wie jener enthalten trotz der Knappheit manches Eigenartige, zumal aus dem Bereiche der ältesten Objekte, was auf Spezialstudien beruht und selbst in gröfseren Werken vergebens gesucht wird. Für einen weiten Kreis ist daher das vortreffliche Büchlein geeignet, dem (zumal bei seinem äufserst billigen Preise von M. 1,50) der beste Erfolg gesichert sein dürfte. B.





Spätgothischer flandrischer Schnitzaltar
(3,23 breit, 2,84 hoch)
in Privatbesitz zu Köln.

Abhandlungen.

Die neue Pfarrkirche zu Jutfaas bei Utrecht.

Mit 6 Abbildungen.



Indem die »Zeitschr. f. christl. Kunst« ihren Lesern die Kirche von Jutfaas in Grundrifs, Chor- und Thurmansicht, Seitenansicht und Längendurchschnitt vor die Augen führt, sei es mir erlaubt, nicht nur den Plan zu erklären, sondern auch die Baugeschichte kurz darzustellen, wobei es wohl Manchen interessiren wird, etwas über Utrechter Kunst und Kunstverhältnisse zu erfahren.

Im Jahre 1878 wurde Herr G. W. van Heukelum zum Pfarrer von Jutfaas ernannt und mufste somit die Stadt Utrecht verlassen, wo er während 12 Jahre seine besten Kräfte der Stiftung des rühmlichst bekannten Erzbischöflichen Museums, der Errichtung der St. Bernulphusgilde und der Gründung einer Künstlerkolonie gewidmet hatte.

Schien es einerseits bedauernswerth, dafs er seinem bisherigen Wirkungskreise zum grofsen Theil entzogen wurde, so durfte man andererseits die Hoffnung hegen, dafs seine langjährigen Studien nun auch in der Praxis Früchte tragen würden.

Fernab von der Landstrafse an einem Vizinalwege, kaum von den Bauernhöfen rechts und links zu unterscheiden, lagen Pfarrhaus und Kirche von Jutfaas, unter einem Dache friedlich vereinigt; das erstere in der Front den Wohnräumen des Bauernhauses entsprechend, die Kirche dahinter, den Raum der Diele, der Scheune und der Ställe einnehmend. Derartig war die Einrichtung in den meisten nach der Reformation entstandenen oder wieder emporgekommenen Gemeinden, die katholische Kirche durfte sich nicht als solche zeigen, ihr Dach dasjenige des Pfarrhauses nicht überragen.

Es wurde deshalb der Bau einer neuen Kirche beschlossen und die Frage nach dem besten und zweckmäfsigsten Platz durch die Erwerbung eines an der Hauptstrafse und der „Keulschen Vaart" gelegenen alten Landgutes mit grofsem Lust- und Nutzgarten nebst prachtvoller Waldung aufs glücklichste entschieden.

Das alte, geräumige, wenn auch einfache Wohngebäude sollte zum Pfarrhof eingerichtet werden und daneben die Kirche sich erheben.

Der weite Raum, die prächtige Lage gaben indessen Herrn van Heukelum die Idee ein, es nicht beim Kirchenbau bewenden zu lassen, sondern nach Art der alten Münster einen Komplex aller zu kirchlichen Zwecken dienlicher Gebäude und Einrichtungen beim Entwurf vorzusehen und nach und nach durchzuführen.

War es schon damals seine Ansicht, dafs einer Landkirche im Allgemeinen nicht die Formen der Stadtkirche oder gar der Kathedrale gegeben werden sollen, und war er geneigt, in dieser Richtung ein Beispiel vorzuführen, so wurde er durch besondere Umstände doch wieder zu einer etwas reicheren Ausgestaltung des Grundplanes gedrängt, namentlich durch die Erwerbung des schönen, alten Orgelgehäuses aus der Niewe-Zyds Kapel in Amsterdam, welches in dieser Zeitschrift (Bd. II Sp. 191 ff.) bereits abgebildet und beschrieben wurde.

Dieses Kunstwerk ersten Ranges sollte einen würdigen Platz erhalten, und da der Westthurm nur einen beschränkten inneren Raum bieten konnte, wurde die Anlage eines Querschiffs beschlossen, in dessen nördlichstem Joche sich eine geeignete Stelle für die Orgelbühne ergab.

Wer die Kirche von Jutfaas gesehen, wird kein Bedenken tragen, die Wahl dieses Platzes als einen glücklichen Griff anzuerkennen. Höchst effektvoll ragt die prächtige Orgel über Haupt- und Querschiff hervor. Auch praktisch hat sich die Einrichtung aufs beste bewährt, sowohl in der Raumfrage, als durch die wünschenswerthe Wiedervereinigung von Kultus und Kantus.

Noch ein anderer Grund sprach für die Anlage eines Querschiffes. Bei der Realisirung des Planes sollte den strengsten Forderungen der christlichen Ekklesiologie entsprochen werden und somit war an erster Stelle die Abweichung von der heiligen Linie nicht gestattet.

Es ergab sich aber, dafs bei richtiger Orientirung die Chorpartie der Strafse zugewendet werden müsse und es galt daher, der Ansicht



Spätgothischer flandrischer Schnitzaltar
(3,23 breit, 2,84 hoch)
in Privatbesitz zu Köln.

Abhandlungen.

Die neue Pfarrkirche zu Jutfaas bei Utrecht.

Mit 6 Abbildungen.



ndem die »Zeitschr. f. christl. Kunst« ihren Lesern die Kirche von Jutfaas in Grundrifs, Chor- und Turmansicht, Seitenansicht und Längendurchschnitt vor die Augen führt, sei es mir erlaubt, nicht nur den Plan zu erklären, sondern auch die Baugeschichte kurz darzustellen, wobei es wohl Manchen interessiren wird, etwas über Utrechter Kunst und Kunstverhältnisse zu erfahren.

Im Jahre 1873 wurde Herr G. W. van Heukelum zum Pfarrer von Jutfaas ernannt und mufste somit die Stadt Utrecht verlassen, wo er während 12 Jahre seine besten Kräfte der Stiftung des rühmlichst bekannten Erzbischöflichen Museums, der Errichtung der St. Bernulphusgilde und der Gründung einer Künstlerkolonie gewidmet hatte.

Schien es einerseits bedauernswerth, dafs er seinem bisherigen Wirkungskreise zum grofsen Theil entzogen wurde, so durfte man andererseits die Hoffnung hegen, dafs seine langjährigen Studien nun auch in der Praxis Früchte tragen würden.

Fernab von der Landstrafse an einem Vizinalwege, kaum von den Bauernhöfen rechts und links zu unterscheiden, lagen Pfarrhaus und Kirche von Jutfaas, unter einem Dache friedlich vereinigt; das erstere in der Fronte den Wohnräumen des Bauernhauses entsprechend, die Kirche dahinter, den Raum der Diele, der Scheune und der Ställe einnehmend. Derartig war die Einrichtung in den meisten nach der Reformation entstandenen oder wieder emporgekeimten Gemeinden: die katholische Kirche durfte sich nicht als solche zeigen, ihr Dach dasjenige des Pfarrhauses nicht überragen.

Es wurde alsbald der Bau einer neuen Kirche beschlossen und die Frage nach dem besten und zweckmäfsigsten Platz durch die Erwerbung eines an der Hauptstrafse und der „Keulschen Vaart" gelegenen alten Landgutes mit grofsem Lust- und Nutzgarten nebst prachtvoller Waldung aufs glücklichste entschieden.

Das alte, geräumige, wenn auch einfache Wohngebäude sollte zum Pfarrhof eingerichtet werden und daneben die Kirche sich erheben.

Der weite Raum, die prächtige Lage gaben indessen Herrn van Heukelum die Idee ein, es nicht beim Kirchenbau bewenden zu lassen, sondern nach Art der alten Münster einen Komplex aller zu kirchlichen Zwecken dienlichen Gebäude und Einrichtungen beim Entwurf vorzusehen und nach und nach durchzuführen.

War es schon damals seine Ansicht, dafs einer Landkirche im Allgemeinen nicht die Formen der Stadtkirche oder gar der Kathedrale gegeben werden sollen, und war er geneigt, in dieser Richtung ein Beispiel vorzuführen, so wurde er durch besondere Umstände doch wieder zu einer etwas reicheren Ausgestaltung des Grundplanes gedrängt, namentlich durch die Erwerbung des schönen, alten Orgelgehäuses aus der Niewe-Zyds Kapel in Amsterdam, welches in dieser Zeitschrift (Bd. II Sp. 191 ff.) bereits abgebildet und beschrieben wurde.

Dieses Kunstwerk ersten Ranges sollte einen würdigen Platz erhalten, und da der Westthurm nur einen beschränkten inneren Raum bieten konnte, wurde die Anlage eines Querschiffs beschlossen, in dessen nördlichstem Joche sich eine geeignete Stelle für die Orgelbühne ergab.

Wer die Kirche von Jutfaas gesehen, wird kein Bedenken tragen, die Wahl dieses Platzes als einen glücklichen Griff anzuerkennen; höchst effektvoll ragt die prächtige Orgel über Säule und Balustrade hervor. Auch praktisch hat sich die Einrichtung aufs beste bewährt, sowohl in der Raumfrage, als durch die wünschenswerthe Wiedervereinigung von Kultus und Kantus.

Noch ein anderer Grund sprach für die Anlage eines Querschiffes. Bei der Realisirung des Planes sollte den strengsten Forderungen der christlichen Eklesiologie entsprochen werden und somit war an erster Stelle die Abweichung von der heiligen Linie nicht gestattet.

Es ergab sich aber, dafs bei richtiger Orientirung die Chorpartie der Strafse zugewendet werden müsse und es galt daher, der Ansicht

der Laienwelt gegenüber, welche natürlich immer die Thurmfronte an der Strafsenseite verlangt, Stand zu halten.

Der neue Pfarrer von Jutfaas liefs sich aber zu keinen Konzessionen bewegen und hatte nachher die Genugthuung, die Durchführung dieses Grundsatzes von Laien und Fachmännern als richtig und der Situation entsprechend anerkannt zu sehen.

Nach der Strafse hin bietet sich aber jetzt der direkte Anblick des Priesterchores und des Kreuzschiffes mit dem Angelusthürmchen, der Marienkapelle mit dem zur Orgelbühne führenden Treppenthurm an der Nordseite, und der Sakristei mit Apsis an der Südseite; nördlich schliefst sich an Quer- und Seitenschiff der Verbindungsgang, welcher zum Pfarrhaus führt.

Aus der oben beschriebenen Zusammenschmelzung von Haus und Kirche in alter Zeit stammt nämlich in Holland das Bedürfnifs, auch bei neuen Anlagen eine direkte Verbindung zwischen beiden herzustellen, welches aufserdem durch das nafskalte, nebelige Klima der Niederlande gerechtfertigt erscheint. In Jutfaas ist zu diesem Zwecke ein gewölbter Gang im Charakter der alten Kreuzgänge in der Länge von 27 *m* und der Breite von 2,50 *m* angelegt, welcher die Kirche mit dem später ebenfalls in entsprechenden Formen aufzubauenden Pfarrhause auch architektonisch zu einem Ganzen vereinigen soll. Hinter diesem Verbindungsgang, unter welchem sich Grabkeller befinden, zwischen Kirche, Pfarrhaus und Gartenmauer, liegt der Campo-Santo, in dessen Mitte sich eine Todtenlaterne erhebt, während am Verbindungsgang, von diesem aus erreichbar, eine offene Kanzel angebracht ist, benutzbar bei Prozessionen, welche bekanntlich in Holland wohl auf eigenem, abgeschlossenem Terrain, aber nicht öffentlich gehalten werden dürfen.

Weitere Erklärungen des Planes werden kaum erforderlich sein. Bemerkt sei noch, dafs der Thurm bis zur Mittelschiffhöhe durch keinen Einbau getheilt, im Innern mit der Kirche ein Ganzes bildet. Nur bis zur Höhe von ca. 3 *m* ist er durch ein kunstvolles Gitter abgeschlossen, sodafs eine Vorhalle entsteht, aus welcher man auch in den Treppenthurm und die polygone Taufkapelle gelangt und die bei geschlossener Kirche als Betraum benutzt werden kann.

Im Aeufsern befindet sich zwischen Treppenthurm und Seitenschiffsmauer ein Kalvarienberg.

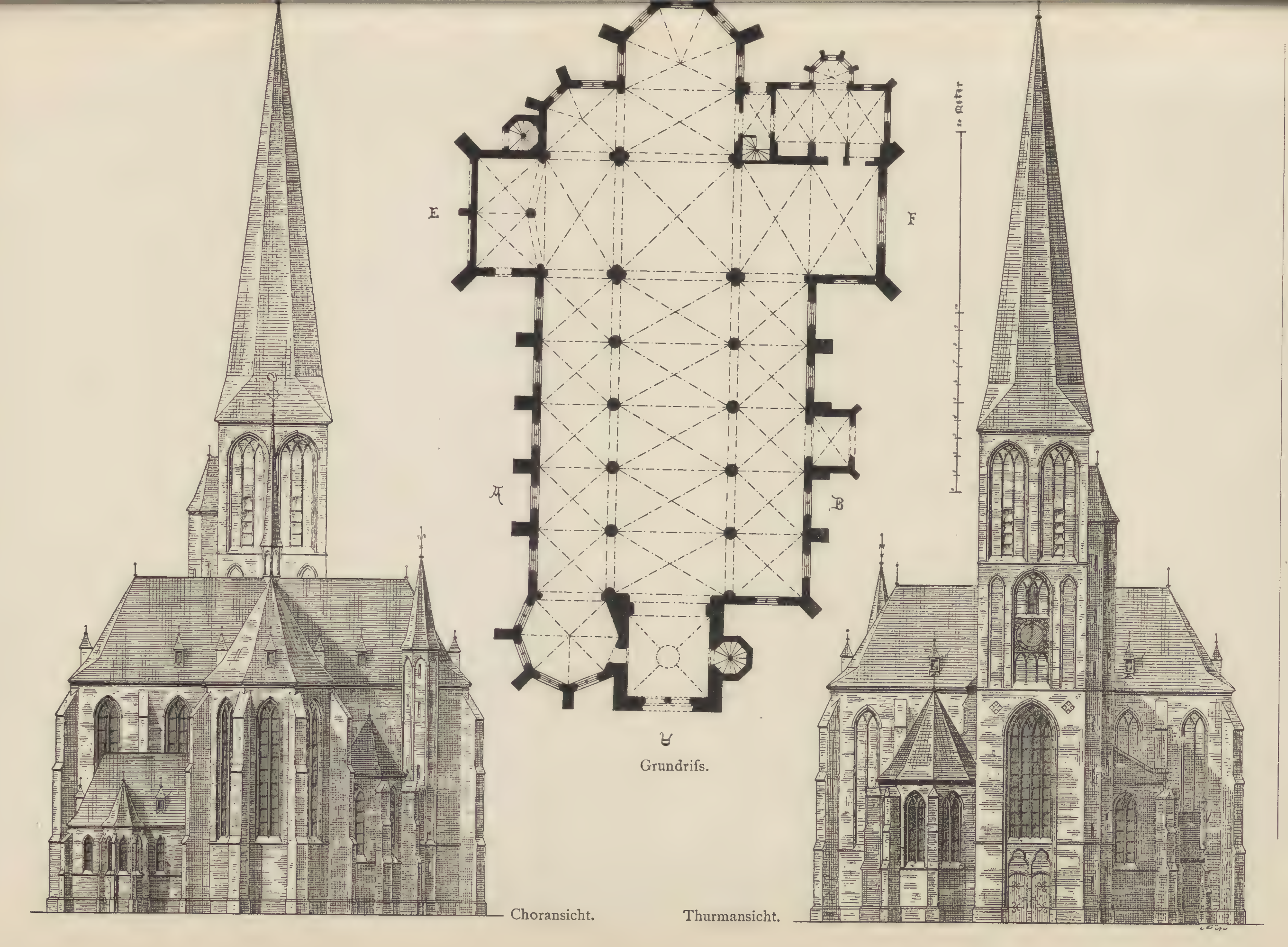
An der Südseite ist wegen der Lage der Kirche ein Seitenportal angebracht.

Bei der Sakristei verdient die Gewinnung der Schränke und des Beichtstuhles Erwähnung, sowie die Anlage einer kleinen, mit Eichenholz zierlich bekleideten Loge über dem Sakristeiportal, von diesem aus erreichbar, welche sich mit drei kleinen Bogen nach der Kirche hin öffnet und für etwa fünf Personen Raum bietet.

Bei der Aufrifsentwickelung sollte die im Mittelalter landesübliche Architektur studirt und berücksichtigt, namentlich der Backstein nach altem Muster verwendet werden. Das eigenartige schöne Material der Niederlande sollte zur vollen Geltung kommen, nicht allein, wie dies ja allgemein üblich, als ausdruckslose Füllmauer willkommen sein, sondern sich über sämmtliche Mauerwerke, Gesimse, Gewölberippen und sonstige Gliederungen erstrecken, in dem sonst schlichten Bau angepafstem Reichthum. Es liegt, namentlich wo es sich um nicht gerade luxuriöse Gebäude handelt, ein eigener Reiz und eine gewisse Genugthuung darin, mit dem nächstliegenden und anspruchlosesten Material sowohl den praktischen Bedürfnissen genügen, als eine gute Gesammtwirkung hervorbringen zu können und darin findet im hausteinarmen Lande die ausgedehnteste Verwendung des Backsteins und des rationellen Verputzes, der keine Täuschung bezweckt, ihren Anlafs und ihre Berechtigung.

Nunmehr käme die Besprechung der von Anfang an geplanten, zum grofsen Theil schon ausgeführten Ausstattung an die Reihe — die Erwähnung der Glasfenster, des Bodenbelags und der Polychromie, insoweit sie schon hergestellt oder im Entstehen sind, der Hinweis auf Leuchter, Opferstöcke, Reliquienschränke, Piszinen und andere kleinere Objekte, die oft als Nebensache behandelt werden, auf welche aber der kunstsinnige Pfarrer von Jutfaas sein besonderes Augenmerk gerichtet, weil sie nach seiner Meinung wenn richtig aufgefafst, zur Charakteristik und Vollendung des Kircheninnern gar wesentlich beitragen. — Da jedoch Herr Mengelberg seine die Ausstattung grofsentheils umfassende Zeichnung selbst zu erklären übernommen hat, so will ich hier nur noch mit einigen Worten die Wirksamkeit des Utrechter Künstlerkreises darstellen, wie sie in Jutfaas zur Ausübung gelangt ist.

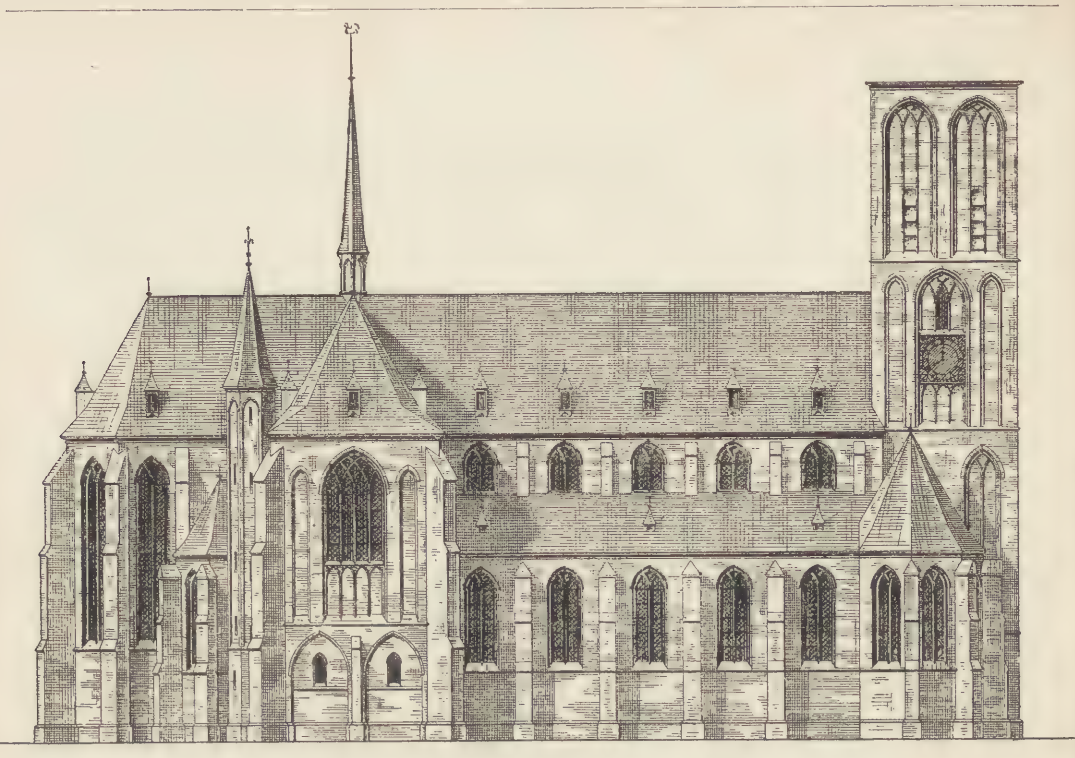
Schon in jener Zeit hatte Herr van Heukelum die Idee gefafst, die später auch in dieser Zeitschrift zur Geltung gekommen ist, dafs nicht der Architekt der Allesmacher, -besorger und



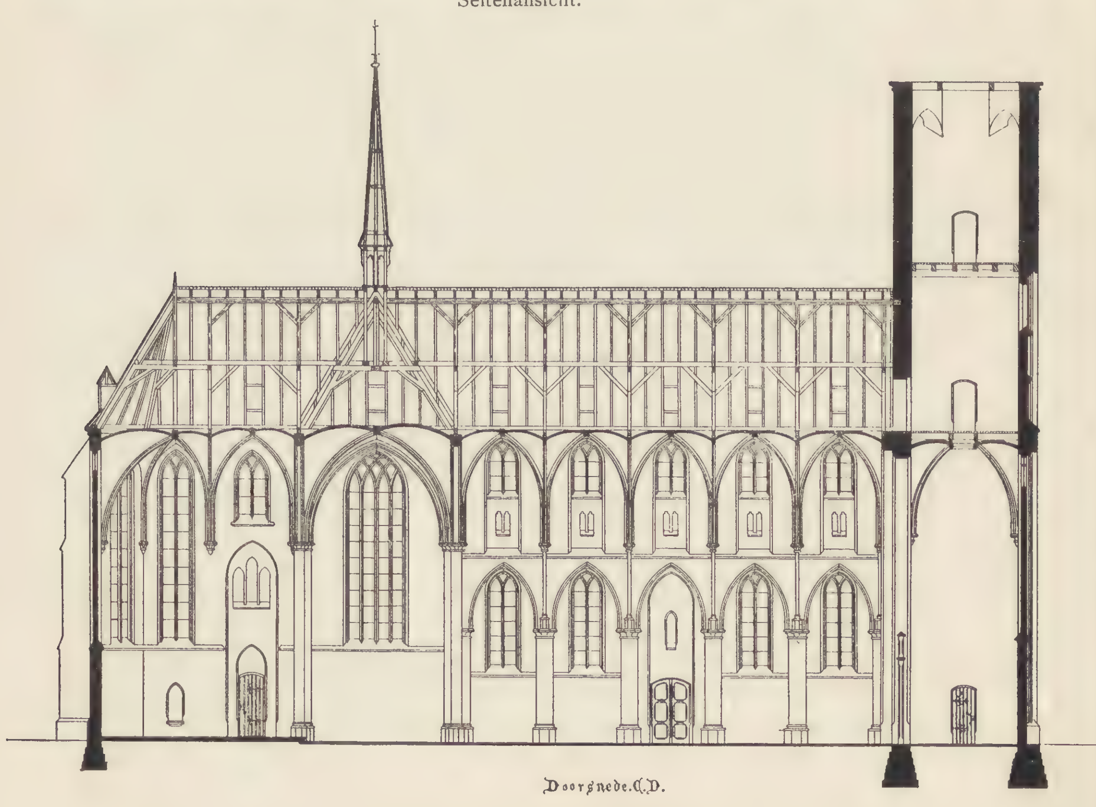
Choransicht.

Grundrifs.

Thurmansicht.



Seitenansicht.



Längendurchschnitt.

-beherrscher sein solle, sondern dafs neben ihm den anderen Künstlern eine selbständige und ehrenvolle Stellung als Entwerfer wie Ausführer zukomme. — Der Bildhauer soll seinen Altar selbst zu zeichnen verstehen und zwar, weil mehr vertraut mit seinem Material und seiner Technik, besser und verständnifsvoller als der Architekt, der von Haus aus eine andere, schwerere Formengebung gewohnt ist. — Der Glasmaler sei nicht blofs der Tausendkünstler, der die für seine Kunst total ungeeigneten Kartons berühmter und unberühmter Staffeleimaler dennoch in die gläserne und bleierne Zwangsjacke hineinzuquälen versteht, sondern er soll innerhalb der Grenzen, die sein Material und seine Technik ihm stellen, Farben und Figuren zu komponiren wissen und daher im Stande sein, eigentliche, wirkliche Glasfenster herzustellen.

Dieser Ueberzeugung gemäfs sah sich nun Herr van Heukelum nach geeigneten Kräften um und es gelang ihm, eine Reihe von Künstlern um sich zu versammeln, die seine Grundsätze als die richtigen anerkennend, sich bereit erklärten, nach denselben einträchtig zusammenzuwirken. So entstand in Utrecht eine Künstlerkolonie, deren Mitglieder, aus verschiedenen Himmelsstrichen zusammengekommen, bald sich künstlerisch und freundschaftlich verstanden. Das gemeinsame Streben gab ihnen nicht blos Belehrung und Anregung, sondern es führte auch zu einer heiteren Geselligkeit, welche sie bald in der neuen Umgebung heimisch werden liefs.

Vielleicht ist es nicht überflüssig, der etwaigen Meinung entgegenzutreten, als würde bei derartigem Zusammenwirken die künstlerische Freiheit zu sehr beeinträchtigt. — Willkür und Stilmengerei sind freilich ausgeschlossen; — auch müssen der Michelangelokitzel und der Genialitätsdünkel, diese Künstlerkinderkrankheiten unserer Zeit, abgewehrt oder überstanden sein — doch sonst behält der Einzelne vollständige Unabhängigkeit und Raum zur weitesten Bewegung — nur Richtung und Ziel sämmtlicher Arbeiten sind dieselben.

Es liefse sich ein Vergleich mit den Meiningern anstellen, bei denen der Einzelne in seiner Rolle sein Bestes thun darf und soll, ohne dabei aufdringlich aus dem Gesammtrahmen hervorzutreten und den Hauptzweck, das schöne harmonische Ensemble, aus den Augen zu verlieren.

Freilich erfordert eine solche Theilung der Arbeit von Seiten der Bauherrn mehr Zeit und Mühe, als wenn sie sich sämmtliche Mobilien und Immobilien bei irgend einer Firma bestellen und innerhalb Jahresfrist geliefert bekommen.

Um aber, worauf es vor Allem ankam, Verständnifs und Entgegenkommen auch beim Klerus zu finden, wurde die St. Bernulphusgilde gegründet, ein Verein, dessen Mitglieder an erster Stelle Geistliche sind, während die Laienwelt durch verdienstvolle Kunstkenner und -Förderer, sowie durch die ausübenden Künstler vertreten ist.

Die St. Bernulphusgilde hält ihre Versammlungen in einem der Säle des Erzbischöflichen Museums. Dort werden Vorträge gehalten, Kunstwerke vorgezeigt und erläutert; der offiziellen Sitzung schliefst sich eine zwanglose Abendunterhaltung an; jährlich findet eine Generalversammlung statt und wenn Zeit und Umstände es gestatten, eine Kunstreise. Ein stattlicher Jahresbericht, dem Abhandlungen und Beschreischreibungen nebst Illustrationen beigefügt sind, giebt Rechenschaft von dem Wirken des Vereins.

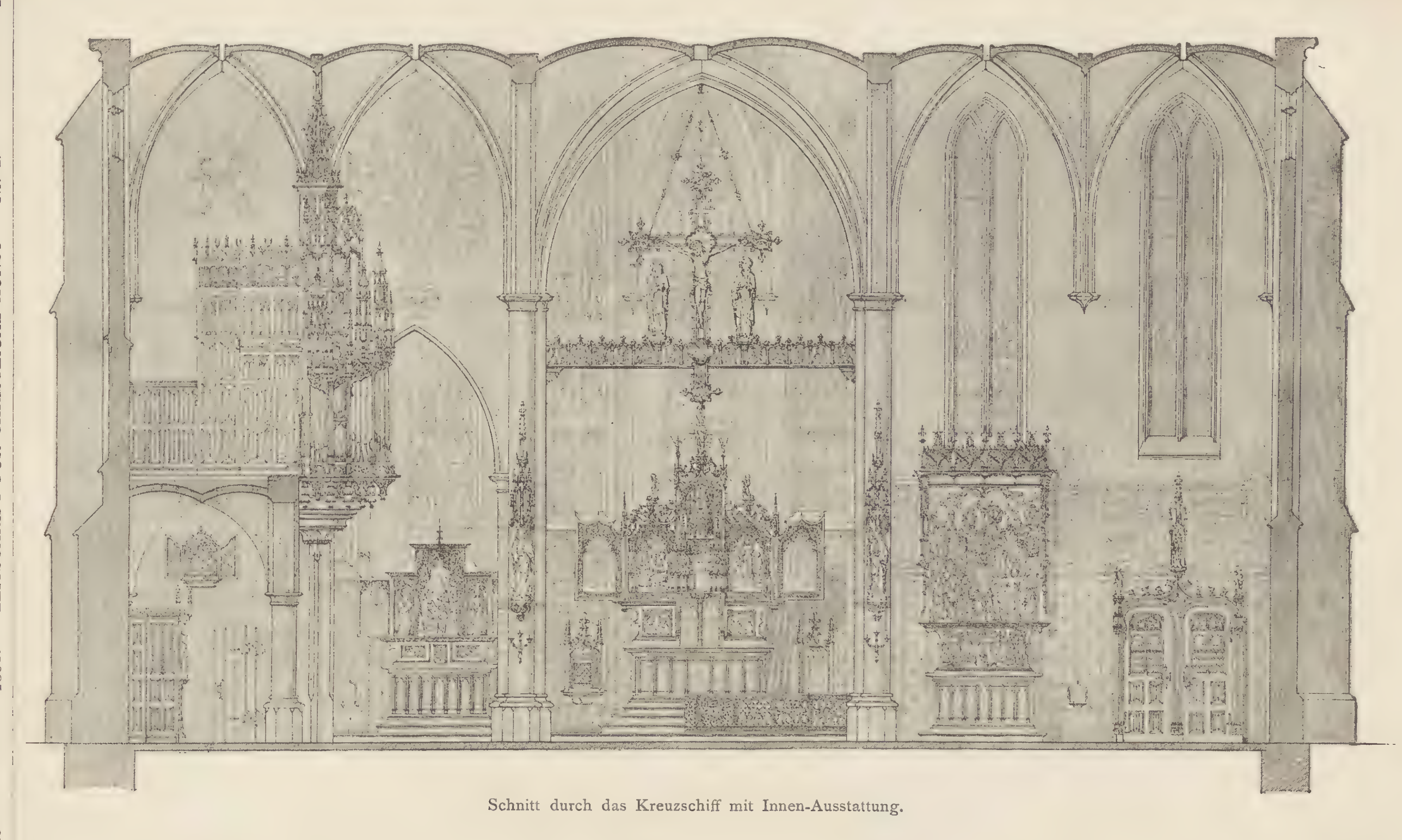
Bei allen Bestrebungen und Stiftungen hatten Herr van Heukelum und seine Genossen einen mächtigen Schützer und Beförderer an dem hochsel. Erzbischof Andreas Ignatius Schaepman. Der Hochw. Herr nahm den regsten Antheil an Allem, was die christliche Kunst zu heben und zu vervollkommnen geeignet schien. Das Andenken an sein freundliches Entgegenkommen und seine thatkräftige Hülfe bei jedem Anlafs lebt bei Allen in dankbarster Erinnerung fort.

Nachdem der Leser von der Kirche von Jutfaas und ihrer Ausschmückung als einem der ersten Werke der Utrechter Kunstgenossenschaft Kenntnifs genommen, sei noch hinzugefügt, dafs diesem Bau zahlreiche andere folgten, wovon mehrere ebenfalls ihrer inneren Vollendung entgegengehen.

Vielfacher Widerspruch ist unserm Streben zwar nicht erspart geblieben, aber Anerkennung und sympathische Kundgebungen, namentlich von den befugtesten Beurtheilern, haben reichlich Entschädigung dafür gebracht.

Freilich bleibt jedes Menschenwerk unvollkommen und namentlich bei Allem, was in unsern Tagen auf künstlerischem Gebiet ersonnen und gemacht wird, sollte man nicht aufser Acht lassen, dafs wir eine eigene Kunstweise, eine Tradition und die damit verbundene Sicherheit im Schaffen und Ausführen entbehren.

Am 20. Dezember pflegen die Utrechter Kunstbeflissenen alljährlich nach Jutfaas zu pilgern, um



Schnitt durch das Kreuzschiff mit Innen-Ausstattung.

den Geburtstag des Präsidenten ihrer Republik zu feiern. Diese Zusammenkunft giebt Anlafs zu einem Rückblick in die Vergangenheit, einem Ausblick in die Zukunft. Wenn Herr van Heukelum dann seine Tafelrunde überschaut, so geschieht es nach unserer Ueberzeugung mit einem Gefühle der Genugthuung, dafs die Versuche, die er auf künstlerischem Gebiet entgegen mancher Warnung und grofsen Zweifeln gewagt, der scheinbaren Unmöglichkeit zum Trotz, zu Resultaten geführt, die seine Erwartungen und Hoffnungen nicht zu Schanden gemacht haben.

Utrecht. A. Tepe.

Die innere Ausstattung

der Kirche zu Jutfaas, von welcher die beigefügte Zeichnung nur ein annäherndes Bild[1]) giebt, sollte gemäfs dem Stile der Kirche und der für sie bestimmten alten Kunstgegenstände im Geiste der Spätgothik gehalten werden.

Dem Raume und der niederdeutschen Tradition entsprechend, war für den Aufbau des Hochaltars die Flügelform gewählt, mit besonderer Betonung des Tabernakels und eines würdigen Expositionsthrones. Das innere Gehäuse des Tabernakels besteht aus starken Eisenplatten, die Thüren sind mit fein getriebener Schmiedearbeit verziert. Den Thron flankiren rechts und links die vier Kirchenväter, seine Spitze bekrönt Christus Regnans. Die beiden Seitenkasten enthalten je ein Relief mit zwei Seitenfiguren. Die Thüren sind bemalt von innen auf Goldgrund, von aufsen grau in grau auf dunkelblauem Grunde, verziert mit in Gold gezeichneten Baldachinen; sie stellen in Halbfiguren Personen des alten und neuen Bundes vor. Die innern geschnitzten und gemalten Darstellungen der Seitenkasten zeigen die Taufe Christi und Jesus am Jakobsbrunnen wie die Verklärung Christi auf Tabor und die Auferweckung des Lazarus. Dieser Gedankengang von rechts nach links, ist auch am Hauptaltare zu Calcar vorhanden und versinnbildet das Zeugnifs der Gottheit Christi durch Gott Vater, Sohn und hl. Geist. — Der Untertheil des Altaraufsatzes birgt vier Brustbilder von Propheten mit Sprüchen. Die Spitze der Seitenkasten bekrönen die Figuren Maria und Johannes Baptist in bittender Haltung zum Christus Regnans gerichtet. Bei geschlossenen Thüren sind rechts und links an den Seitenflächen zwei Heilige unter Baldachinen sichtbar, Kirchenpatron und Patron des Stifters. Auch die Rückseite des Altaraufsatzes ist polychromirt. Der Tisch ist von Stein, mit Nischen zum Aufstellen von Figuren versehen, und rundum verziert. Auf der Epistelseite in der Mauer sind zwei Nischen angebracht, die eine mit Baldachin (Stein), unter dem die Sedilien (Faldistorien) stehen, die andere als Piszina dienend. Die gegenüberstehenden Mauerflächen enthalten den Kasten für die hl. Oele[2]) und einen grofsen Reliquienschrank, beide durch feingeschmiedete eiserne Thüren verschlossen.

Die im Chore befindlichen Fenster vom Glasmaler Heinrich Geuer in Utrecht sind sehr klar gehalten und zeigen unter Baldachinen Darstellungen aus dem Leben des Heilandes; im unteren Theile der Fenster je zwei Szenen aus dem alten Testamente — in Beziehung zur oberen Darstellung. Das Gewölbe, sowie die nicht mit Fliesen bedeckten Wandflächen werden in der Dekoration einfach gehalten: im Gewölbe Halbfiguren, Ranken, Spruchbänder u. s. w., wie noch manche Kirchen des Niederrheins sie als ursprünglichen Schmuck aufweisen. Den Fufsboden bedecken Thonfliesen in 8 *cm* grofser geometrischer Musterung mit einzelnen durch Blumen verzierten Plättchen.

Den Eingang des Chores schliefst eine von A. Kniep in Eisen getriebene und reich polychromirte Kommunionbank mit verschiedenen Maafswerkfüllungen und hochgetriebener Ornamenten-Umrahmung; Wappen mit den Leidenswerkzeugen zieren die einzelnen Paneele. — Die beiden Pfeiler des Triumphbogens verbindet der Balken mit den aufgemalten Brustbildern der 12 Apostel und mit den geschnitzten Figuren von Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Vom Balken herab hängen drei kupferne Lampen, welche, mit feinem, eisernem Rande umgeben, auch Kerzen tragen können. — Die Elevationsglocke hängt neben der Sakristeithüre in verziertem Glockenstühlchen. — Auf dem Chore stehen noch einige kleine Stühle mit Kniebrett

[1]) Weil die im Uebrigen vortrefflich ausgeführte Originalzeichnung zur Erhöhung der perspektivischen Wirkung die tieferliegenden Parthieen nur in blassen Linien zeigt, konnte die Reproduktion nicht gleichmäfsige Klarheit erreichen. D. H.]

[2]) Eine Einrichtung, die auch abgesehen von der Wirkung um so mehr empfohlen zu werden verdient, als den hl. Oelen beim Mangel einer anderweitigen geeigneten Aufbewahrungsstätte leicht ein minder würdiger Raum zugewiesen wird. D. H.]

für die Mefsdiener, ebenso zwei Ständer zum Einstellen der Akoluthenleuchter und ein eiserner Träger für die Osterkerze.

Das Muttergottes-Chörchen im linken Kreuzschiff hat auf steinernem, ebenfalls mit Nischen versehenem Altartische einen kleinen Flügelaltar: Mittelgruppe die hl. Familie. Die beiden Seitenfiguren sind alt, die gemalten Thüren enthalten innen Joachim und Anna, aufsen Engel, grau auf blauem Grunde. Zwei Fenster (Marienkrönung und St. Johannes auf Patmos), eine alte Johannesfigur auf Konsole und ein Blindfenster gliedern die Wände des Chörchens. Dieses ist vorn abgeschlossen durch einen in Eisen geschmiedeten, von Säule zu Säule reichenden Kerzenhalter. Die einfache Piszine ist gleich neben dem Altare. Die übrige Ausstattung entspricht der des Hochchores. — Im rechten Transept befindet sich auf steinerner Mensa eine alte gemalte Altartafel, die 14 Nothhelfer, im Untertheil verschiedene Heiligen darstellend. Dieselbe ist im Geiste und in der Malweise Zeitblom's gehalten und stammt aus Bayern. Die innere Umrahmung ist in Silberornament auf dunkelm Grunde gemalt und alt, die äufsere Umrahmung ist nach dem Vorbilde alter süddeutscher Gemälde erneuert; das Bild hat keine Thüren, sondern wird durch eine Gardine geschützt. Die Piszine ist, wie bei den andern Altären, so auch hier angebracht. — Daneben befindet sich die Beichtkammer des Herrn Pastors in einer Mauernische und ist aufsen umrahmt durch Steingewände und bekrönt von drei in Stein gehauenen, auf die Bufse bezüglichen Figuren: Christus (Ecce homo), St. Magdalena und St. Johannes von Nepomuk. Daneben in der Ecke finden wir die Oeffnungen der Opferbehälter zur Aufnahme der Kirchenkollekten. Diese Kasten befinden sich in der Mauer und können in der Sakristei geöffnet werden. Die Klingelbeutel hängen an durch Schmiedearbeit verzierten Haken.

Das auf der linken Seite gezeichnete Orgelgehäuse, dessen Fassade alt ist, wurde in Bd. II Sp. 191/194 dieser Zeitschr. von mir abgebildet und beschrieben. — Die Kreuzschiffe sind bereits mit Glasmalereien versehen (Leben des hl. Kirchenpatrons und Darstellung verschiedener holländischer Heiligen). — Die Polychromie wird entsprechend der Zeichnung ausgeführt.

Von der übrigen Ausstattung der Kirche hoffen wir in einem spätern Hefte Zeichnung und Beschreibung zu geben.

Utrecht. W. Mengelberg.

Erweiterung einer alten Kirche.

Mit Abbildung.



Wie viele alten Kirchen fallen in unseren Tagen dem Raumbedürfnifs zum Opfer! „Unsere Kirche ist zu klein, also bauen wir eine neue, gröfsere." Es giebt Fälle, in denen ein solcher Schlufs gerechtfertigt ist, in andern Fällen aber ist er voreilig und verderblich. Durch Vergröfserung des alten Gotteshauses hätten die Gemeindeglieder ein Denkmal der Frömmigkeit und des Geschmackes ihrer Vorfahren erhalten, hätten sich sowie ihren Nachkommen eine drückende Schuldenlast erspart. „Aber wie vergröfsern wir denn unser kleines Gebäude?" Die Antwort fällt oft schwer. Es ist darum angezeigt, mittelalterliche Beispiele zu sammeln, die zeigen, wie man ehedem solch einer Aufgabe mit Glück entsprach. Ein sehr lehrreiches Vorbild bietet in dieser Hinsicht die Kathedrale von Roermond im holländischen Limburg an der Maas.

Der Grundrifs zeigt die Gestalt, welche sie in den vierziger Jahren vor Beginn der Restauration besafs. Die schwarzen Stellen sind aus dem ursprünglichen Bau erhalten. Zu ihm gehörten aber auch die punktirten, welche jetzt abgebrochen sind. Die ursprüngliche Kirche war demnach eine schön ausgebildete Kreuzkirche. Am Fufse des Kreuzes erhob sich der Thurm; die drei obern Endigungen des Kreuzes waren polygon mit fünf Seiten des Achteckes geschlossen. An den Längsbalken des Mittelschiffes lehnten sich die Seitenschiffe so, dafs das Chor mit zwei Jochen und seinem Haupte frei blieb. Der Querbalken hatte auf jeder Seite je zwei Seitenschiffjoche, von denen aber je eines (*b* und *e*) mit den Seitenschiffen des Mittelbaues zusammenfiel. Ein Joch mit dem polygonen Abschlufs ragte auf beiden Seiten des Querschiffes frei auf ohne Seitenschiff. In diesen zuletztge-

nannten Theilen des Querbaues, sowie im Chorhaupte (1) und den beiden ihm nahestehenden Jochen (2 und 3) befanden sich hohe Fenster. Dagegen hatten die folgenden Joche (4 bis 8) und das ganze Mittelschiff westlich von der Vierung unten hohe Bogen, welche sich in die Seitenschiffe öffneten, darüber aber kleine, jenseits der Vierung noch heute erhaltene Oberfenster.

Die in den Plan eingezeichnete Kreislinie zeigt, dafs eine zentrale Anlage dem Entwurf zu Grunde liegt. In der That ist, wie ein Vergleich mit den vom Schreiber dieses in dessen »Gesch. des Baues der Kirche des hl. Viktor« S. 78 f. mitgetheilten Grundrissen darthut, der ursprüngliche Plan der Roermonder Kathedrale eine Weiterentwicklung des in St. Yved en Braine, Trier, Xanten und Ypern befolgten Systems. Der Roermonder Meister hat jedoch, weil er billig, einfach und mit Ziegelsteinen bauen sollte, die östlich neben dem Chor liegenden Kapellen (*a*, *c*, *d* und *f*) nicht, wie es in den genannten Kirchen der Fall ist, polygon, sondern nur quadratisch gebildet. Zweifelsohne war sein Grundrifs eine glückliche Verwerthung jener ältern, aber reichern und theuerern, meist in Sandstein errichteten Vorbilder. Er erhielt eine Kirche, in der auch das in den Querschiffen stehende Volk in's Chor schauen und den vielleicht bei 3 stehenden Pfarraltar zu erblicken vermochte.

Im Beginn des XV. Jahrh. scheint der Bau vollendet gewesen zu sein. Etwa um 1470 wollte man ihn durch Anfügung eines für den Sakramentsaltar bestimmten Chores vergröfsern. Wie ging man dabei voran? Im Chorhaupt sowie in den Jochen 2 und 3 verlängerte man an der Nordseite die Fenster bis zum Boden; in den folgenden Jochen (4 und 5), sowie im Querschiff (6 und 7) aber liefs man das Mafs- und Stabwerk der obern Fenster unberührt stehen und brach nur die punktirten Mauern (bei *a* und *c*) aus. Zwanzig Jahre später wünschte man an der Südseite ein Muttergottes-Chor zu erbauen. Nun wurden auch auf dieser Seite die Fenster bei 1, 2 und 3 verlängert, sowie bei *d* und *f* die untern Theile der Mauern durchbrochen. Jetzt aber entfernte man auch die zwischen *e* und *f* stehende Säule. Dadurch ward man gezwungen, zwei Gewölbe des Querschiffes (bei 8) zu ändern und sie dem Vierungsgewölbe gleich zu formen. Beide Seitenchöre erhielten die volle Höhe des Mittelbaues und des Querschiffes.

Bald genügte der Raum wiederum nicht mehr. Im XV. und XVI. Jahrh. liebte man es, neue Altäre zu dotiren, diese aber in besonderen Seitenkapellen aufzustellen. So wurden allmälig neben der untern Hälfte des Langschiffes Kapellen aufgeführt. Wie diese nach und nach entstanden, zeigt der Grundrifs zur Genüge. — Trotz aller dieser Veränderungen ist der Eindruck ein durchaus harmonischer. Jeder der drei grofsen Chöre wirkt für sich und steht doch mit den anderen in so enger Beziehung, dafs der Gottesdienst sich frei entfalten kann. Steph. Beissel S. J.

Nachrichten.

Zur Charakterisirung des Baumeisters Friedrich Freiherrn von Schmidt.

Es darf angenommen werden, dafs die Leser dieser Zeitschrift sich in Kenntnifs des Lebensganges des vorstehend bezeichneten Mannes befinden. Haben doch nicht blofs die der Kunst dienenden Organe, sondern die Tagesblätter, fast ohne Unterschied, dem Hingeschiedenen Nachrufe gewidmet, seiner Persönlichkeit, seinem Wirken und Schaffen die ehrendste Anerkennung, wie sich's gebührte, zu Theil werden lassen. Solchergestalt Veröffentlichtes soll hier nicht wiederholt werden; das Nachfolgende bezweckt vielmehr im Wesentlichen nur die Klarstellung des stilistischen Glaubensbekenntnisses des Meisters, wenn der Ausdruck erlaubt ist.[1])

Allgemein wird Schmidt, wie es in der »Deutschen Bauzeitung« (1891 Nr. 8) heifst, als „das anerkannte Haupt und nicht zum geringsten Theil als der Schöpfer der deutschen neugothischen Schule bezeichnet", darüber aber, wie sich seine „Neugothik", überhaupt seine Richtung, zur Gothik der mittelalterlichen Meister verhält, gehen die Stimmen gar sehr auseinander. Zu den „zünftigen, eingeschworenen Gothikern" gesellt ihn meines Wissens keine, wenigstens keine der in Fachkreisen laut gewordenen. Italienisch-renaissancistische, ja sicilianische Anklänge gäben in diesen oder jenen seiner Werke sich kund, ein anderer Bau kennzeichne sich entschieden als „deutsche Renaissance", in seinem Rathhausbau erscheine Schmidt als „von der Antike sanft angeschmeichelter gothischer Künstler, im Sühnehaus als antiker Künstler in gothischem Gewande" und sei dies Bauwerk als „sein künstlerisches Testament zu betrachten" (»Centralblatt der Bauverwaltung«, 1891 Nr. 5). Auch eine Hinneigung zum Byzantinischen wird ihm noch auf Grund seines Fünfhausener Kuppelbaues beigemessen; ein Wiener Professor, Namens Deininger, endlich bekundet von ihm die Aeufserung, „er wünsche noch einmal jung zu sein, um sich dann mit ganzer Kraft dem romanischen Stil widmen zu können (»D. Bauzeitung« Nr. 24 S. 145). So schwankt das Bild unseres Meisters, je nach dem Zeichner desselben, wie in Nebelwolken, hin und her; an dem „anerkannten Haupt der deutschen neugothischen Schule" macht danach kein entschieden gothischer Zug sich mehr bemerklich. Mit diesem Bild in Uebereinstimmung ist auch der sog. neugothischen Bewegung das Horoskop gestellt. So spricht, um nur einen, aber einen besonders schwerwiegenden Beleg hierfür vorzuführen, der Herausgeber der »Deutschen Bauzeitung«, Herr Fritsch, in der Schrift: »Stilbetrachtungen« (S. 31) die Ansicht aus, der gothische Stil habe „den Höhepunkt seiner in unserem Zeitalter erlangten neuen Blüthe bereits überschritten und werde immer mehr Boden verlieren", ein Ausspruch sehr angenehmer, beruhigender Art, für das Heer der grundsatzlosen, der Gothik nicht mächtigen Stilmenger oder Eklektiker, das Gegentheil für alle Diejenigen, welche, nach wie vor, von der Wiederbelebung der Gothik, ihrem Grundwesen nach, das Heil für die Architektur erblicken und weiter erwarten. Darin werden beide Theile wohl übereinstimmen, dafs es sehr wünschenswerth ist, möglichst Gewifsheit darüber zu erhalten, ob wirklich der an der neuen Blüthe der mittelalterlichen Bauweise in so grofsem Maasse betheiligt gewesene Meister mehr oder weniger derselben untreu geworden ist, sich von ihr, auf Grund innerster Ueberzeugung, abgewendet hat. Ein zuverlässigeres Ergebnifs in jener Beziehung kann selbstverständlich nicht erzielt werden, als mittels eigener, insbesondere schriftlicher Aeufserungen desselben. Vor mir liegen nun von ihm während des Laufes der letzten 25 Jahre (unsere persönliche Bekanntschaft hatte gleich nach seinem Eintritt in die Dombauhütte begonnen) an mich gerichtete Briefe. Hoffentlich ist die Zeit nicht gar ferne, in welcher dieselben ihrem ganzen Inhalte nach veröffentlicht werden können. Es wird sich dann zeigen, wie sehr Schmidt auch des geschriebenen Wortes Meister war, wie tief sein Empfinden, wie lebhaft sein Interesse, wie klar sein Blick auch für aufserhalb des Kunstgebietes Belegenes. Nachfolgend glaube ich nur auf die zuvor bezeichnete Frage sich Beziehendes mittheilen zu sollen, und zwar auch dieses unter Beiseitelassung von allem, dritte, lebende Personen oder gewisse, noch nicht zu völligem Abschlufs gekommene Verhältnisse Betreffenden, wenngleich meist das allgemein Gefafste dadurch gewissermafsen illustrirt, erst so recht in's Auge springend sich gestalten würde.

Auf die Gefahr hin, als selbstgefällig zu erscheinen, sei vorerst bemerkt, dafs Schmidt bis an sein Ende bei jedem durch mein Mitthun zur Förderung der Gothik, und zwar der streng-mittelalterlichen, sich ihm bietenden Anlafs mir seine volle Zustimmung zu Theil werden liefs, mich zum Ausharren im Kampfe für dieselbe ermuthigend. Ich bin auf die Einwendung gefafst, dafs dies sein Verhalten wohl mehr in freundlicher Gesinnung für meine Person, als in sachlicher Erwägung seinen Grund gehabt haben werde. Jedenfalls kann dies Demjenigen, was nun aus seiner Feder folgen soll, nicht entgegen gehalten werden.

Dafs Schmidt bis 1865 seinem „grofsen Lehrmeister", wie er den Kölner Dom in einem seiner Briefe nannte, treu geblieben und treu zu bleiben entschlossen war, ergiebt sich aus einem am 8. April jenes Jahres aus Wien mir geschriebenen Briefe, dessen Inhalt sich zugleich um einen Wendepunkt in seinem Schaffen und Wirken bewegt; darin heifst es, wie folgt:

„Dank einer eigenthümlichen Verkettung der hiesigen Verhältnisse war es mir möglich, zunächst ohne grofses Aufsehen zu erregen, einen festen Grund zu legen, sowohl für die Kenntnifs als auch für die An-

---

[1]) Das religiöse Glaubensbekenntnifs Schmidts, insbesondere seinen Uebertritt zum Katholizismus anlangend, sei gleich hier bemerkt, dass derselbe nicht, wie die »Kölnische Zeitung« und die »Deutsche Bauzeitung« berichten, 1849, zur Zeit seiner Verheirathung mit der Schwester des Dombildhauers Mohr, erfolgte, sondern unmittelbar vor seiner Abreise nach Mailand, gegen Ende März 1858. Das erstgedachte Blatt (1891 Nr 32) mifst diesem Schritt einen „mystisch-romantischen Zug damaliger Zeit" bei. Während seines nachfolgenden Lebens und, am Schlusse desselben, durch die Art seiner Vorbereitung zum Tod, hat aber Schmidt keinem Zweifel darüber Raum gelassen, dafs demselben klare Erkenntnifs seiner Bedeutung und tiefe Ueberzeugung zu Grunde lag.

erkennung der Spitzbogen-Architektur. Das erste erreichte ich dadurch, dafs ich einen ansehnlichen Kreis tüchtiger Schüler um mich sammelte, welche ich für die gute Sache begeisterte, an welchen ich hinwiederum eine kräftige Stütze für meine Unternehmungen fand, das zweite dadurch, dafs es mir glückte, einige kirchliche und profane Bauten durchzuführen, welche der Menge Anerkennung jenes Stiles abnöthigten. Soweit ging die Sache ganz gut; was ich aber klar vorausgesehen hatte, traf auch richtig ein: die übrigen hiesigen Architekten, welche der modernen, oder, wie sie sich auszudrücken belieben, der „klassischen" Richtung angehören, sahen sich plötzlich in ihrer Existenz bedroht, fühlten den Boden unter ihren Füfsen wanken. — — Ein Hauptsturm auf mich ward unternommen. Den Angriffen begegnete ich zunächst dadurch, dafs ich den Feind in seiner Herzgegend angriff. In dem Vereine „Wiener Bauhütte" hielt ich Vorträge über griechische und römische Architektur, worin ich das Wahre in diesen Stilrichtungen eingehend technisch und künstlerisch entwickelte und die Stellung derselben zu unseren Verhältnissen charakterisirte. Hierdurch raubte ich meinen Gegnern vor Allem die Handhabe, mir Unkenntnifs der klassischen Kunst vorzuwerfen. Durch einige gesalzene Vorträge über die Kunst des Mittelalters und unseren Zielpunkt auf diesem Gebiet brachte ich aufserdem manche, geradezu absurde Vorwürfe zum Schweigen, so dafs ich sagen kann, der erste Hauptangriff wäre glücklich abgeschlagen. Der nächste Tanz wird nun losgehen, wenn die Entwürfe zu den Parlamentshäusern, Ende Mai, eingelaufen sind. Da helfen dann keine Vorträge mehr, da mufs die Arbeit für sich selber reden. Soviel ich weifs, werde ich unter den sechs konkurrirenden Architekten der einzige sein, welcher im Spitzbogenstil arbeitete."

Es folgt eine Charakteristik der hervorragenderen Konkurrenten, auf deren Veröffentlichung ich verzichten zu müssen glaube, und sodann die Mittheilung, dafs Schmidt nächstens sich nach Dresden begeben werde, um sich über die beabsichtigte Restauration des Meissener Schlosses gutachtlich zu äufsern. Zum Schlufs spricht S. die Hoffnung aus, von Dresden aus an den Rhein reisen zu können, und schliefst mit den Worten: „Ich halte es für nothwendig, dafs wir uns nach so vielen Jahren gemeinsamen Strebens und doch persönlicher Trennung einmal klar in die Augen sehen und uns über Das einigen, was etwa zwischen uns noch im Zweifel sein könnte". Aus einem bald darauf, am 29. Mai 1865, geschriebenen Brief Folgendes:

„In diesen Tagen beginnt nun der grofse Kampf um die Parlamentshäuser, und werde ich trachten, Sie auf dem Laufenden zu erhalten. Jene Schwefelbande, welcher Sie in dem prächtigen Artikel ein Stück Wahrheit in's Gesicht geschleudert haben, wird Alles gegen mich aufbieten. Indessen fürchte ich mich nicht und habe mir zu dem besonderen Behuf dieser Bataille, als echter Steinmetz, einen Schädel von Granit angeschafft. Beifsen sie mich auch zu den Parlamentshäusern heraus, so beifse ich mich in die neue Universität hinein. Einmal werde ich durchdringen."

Da S. nicht den Sieg davontrug, blieb der Sturm gegen ihn aus. Bekanntlich ward an entscheidender Stelle für die Parlamentshäuser dem altgriechischen Stil der Vorzug vor dem altdeutschen gegeben, in Anbetracht wohl der so nahen Geistesverwandtschaft der Wiener mit den Atheniensern und der frappanten Aehnlichkeit zwischen Oesterreich und — Hellas? Ueber den betreffenden Entwurf bemerkt S.: „Mein Hauptgegner hat einen griechischen Tempel projektirt, à la München. An Stelle meines Kaisers steht eine hohe jonische Säule mit Madam Austria; unten in einem Wasserbecken paradiren Tritone, Seepferde u. dergl. Klassisches mehr." Die Konkurrenzentwürfe weiter besprechend, bezeichnet er einen derselben dem Stile nach als „namenlos"; derselbe gebe sich als „fortentwickelter Romanismus" zu erkennen, allein nicht als fortentwickelt auf dem „allein natürlichen Weg des Spitzbogens". Im Hinblick auf die oben erwähnte angebliche Reminiscenz des Professors Deininger sei bemerkt, dafs S. nicht erst gegen das Ende seiner Laufbahn hin mit dem romanischen Stil sich vertraut machte. Schon in Köln hatte er zugleich mit seinem Kollegen und anfänglichen Vorgesetzten beim Dombau, Vincenz Statz, die zahlreichen dortigen romanischen Bauwerke genau durchstudirt, theilweise sogar, wie die Taufkapelle bei S. Gereon, aufgemessen und in ihrer Art schätzen gelernt.

Zur näheren Kennzeichnung der Stellung Schmidt's zur Antike nachfolgend einige Sätze aus einem Briefe vom 16. Januar 1868, welcher von einem in Wiener-Neustadt gehaltenen Vortrage handelt:

„Ganz ausdrücklich habe ich die Gemeinsamkeit der Richtung und das Vorhandensein eines einheitlichen Geistes im Mittelalter betont, von welchem jedes Individuum sein eigenes Wirken ableitete. Mehr konnte ich nicht sagen, ohne die Freiheit der Kunst zu negiren, ja sogar das hohe christliche Prinzip anzugreifen, welches Sklaventhum in jeder Form desselben verdammt. Das ist ja eben das Erhabene in der mittelalterlichen Kunst, dafs jedem ihr Dienenden, vom Lehrling bis zum Meister, ein gewisses selbständiges Denken und Empfinden gestattet ist, im Gegensatz zu aller heidnischen Kunst, wo nur Einer dachte, alle übrigen Mitarbeiter zu Hörigen des einen Gedankens gemacht wurden. Welch' ungleich verschiedene Rolle war und ist noch Demjenigen zugetheilt, welcher beispielsweise einen gothischen Bau mit Laubwerk zu verzieren hatte und noch hat, im Vergleich mit Demjenigen, welcher sklavisch ein griechisches Ornament zum Hundertstenmal nachbilden mufs. — Hoffentlich haben Sie meinen Grundrifs der Fünfhausener Kirche von meinem Schwager erhalten und sich von ‚des Chores Maafs und Gerechtigkeit' überzeugt."

An das Vorstehende schlofs sich in einem Briefe vom 24. Januar u. A. Folgendes an:

„Sie haben daran erinnert, dafs die Lehre des Christenthums auf unwandelbaren Dogmen beruhe, wonach der Christ zu leben habe. Da bitte ich Sie nun, überzeugt zu sein, dafs ich gerade das wunderbare Verhältnifs der Kirche und ihrer Dogmen zur Gesetzlichkeit in der Kunst als parallel ansehe. Ihnen dies ausdrücklich zu sagen, halte ich für nothwendig, denn es will mich bedünken, als vermutheten Sie in meiner Thätigkeit ein leises Hinneigen zu anderen Prinzipien. Allerdings legt mir meine ganze hiesige Lebensstellung ein anderes Verhalten auf, als ich am Rhein

an den Tag legen könnte. — — Ich bitte noch zu bedenken, dafs ich aufser Sr. Eminenz hier keinen mächtigen Beschützer, in einem grofsen Theil der Geistlichkeit, gerade wegen meiner strengen Anschauungen über kirchliche Kunst, heftige Gegner habe, dafs mir hier kein einziger literarischer Freund zur Seite steht, dafs ich überhaupt so gut wie einzig und allein auf meine eigene Kraft angewiesen bin. Meine Taktik geht nun dahin, den elementaren Unterschied, welcher zwischen meiner Richtung und dem vulgären Wiener Zopfthum besteht, thunlichst wenig zur Schau zu tragen. Dabei mufs ich möglichst an öffentlichen Unternehmungen mich betheiligen, um darzuthun, dafs so ein Gothiker wirklich lebt, nicht als Gespenst umherwandelt. Handelte ich so nicht, so könnte ich mir sagen, dafs mit der Vollendung meiner Kirchen meine Thätigkeit hier zu Ende wäre. — Betreffs Ihrer Bedenken hinsichtlich des Fünfhausener Kuppelbaues theile ich Ihnen zum Trost mit, dafs das eiserne Gerippe aus der Kuppel wegbleibt. Ich mauere jetzt acht starke Rippen, welche von aufsen sichtbar sein werden und in einer steinernen Laterne endigen. Hiermit scheint wieder auch die Kuppelform an sich mehr gerechtfertigt zu sein, da sie durchaus konstruktiv wird. Als gothisch hatte S. dieselbe zuvor durch die Hinweisung auf die St. Gereonskuppel in Köln legitimirt.

Ich bedauere lebhaft, dafs die Gegenwärtigem, in mehrfacher Beziehung als nothwendig vorgezeichneten Grenzen es nicht gestatten, den folgenden, vom 30. Juni 1868 datirten Brief seinem ganzen Inhalte nach hier anzureihen. Nach einem Berichte über eine, mit Voigtel und Denzinger in Frankfurt zum Zweck einer Begutachtung der dortigen Domrestaurations-Frage stattgehabten Zusammenkunft führt S. bittere Klage über niedrige Angriffe auf seine Person, aus Anlafs des tragischen Todes seines früheren Kollegen von der Nüll und des bald darauf erfolgten des mit Nüll nahe befreundet gewesenen von Siccardsburg. „Wohin das Alles bei uns führen soll, weifs Gott allein. Schliesslich wohl zum Guten, zunächst aber zum Gegentheil. — Mit meinen Schülern reise ich dieses Jahr nach Tyrol, wo ich mir eine reiche Ausbeute verspreche. Von meinen Arbeiten sende ich Ihnen meinen chinesischen Dom (in der Nähe von Peking zu errichten) und den Plan zur Wiederherstellung des Schlosses Vayda Hunyad in Siebenbürgen. — Für das kommende Jahr steht ein grofser Kampf bevor um das Rathhaus. Handelte ich dann nach meiner augenblicklichen Stimmung, so würde ich mich von diesem Riesenunternehmen fernhalten; es wird aber nicht gehen; ich werde hineingezogen werden in diesen Kampf auf Tod und Leben, angesichts dessen ich meine Seele Gott befehle. Sollte ich in diesem Kampfe siegen, was ja doch immer möglich ist, so müfste ich meine Professur aufgeben, überhaupt alle Nebendinge. Alles zusammen wäre zuviel für einen Menschen."

Nicht ohne ein gewisses inneres Widerstreben übergehe ich mehrere, Arbeiten und theilweise recht schmerzliche Erlebnisse des Freundes betreffende Briefe, um alsbald wieder auf den Rathhausbau zu kommen, welcher den Höhepunkt seines Lebens und Schaffens, sowie die Hauptausgangsstelle für die über letzteres ergangenen Beurtheilungen bildet. „Zum Rathhause", so schreibt er am 10. Februar 1869, „sind mehrere Skizzen fertig und giebt mir das gewonnene Resultat vollen Muth zur Durchführung des Planes; wie ich denke, werden Sie an dieser Arbeit Ihre Freude haben." Weiter besagt ein Brief vom 1. Juli 1869 was folgt:

„Dem vielen Gejohle der modernen Klassiker verdanke ich es zumeist, dafs ich bei meinem Rathhausentwurf eine Richtung eingeschlagen habe, die möglicherweise zum Ziele führt. Denn das mufs ich mir gestehen, ein in rein deutsch-gothischem Stile durchgeführter Entwurf ist hier absolut unmöglich durchzusetzen. Wie ich Ihnen schon früher mittheilte, habe ich mich daher der lombardisch-florentinischen Richtung mit ruhiger Fassadenbildung angeschlossen und nur in den Thürmen und namentlich in der Ausstattung der inneren Räume, welche von der modernen Umgebung ganz abgeschlossen sind, möglichst der Kunst des XIII. Jahrh. mich angeschlossen. Wie freue ich mich, Ihnen die Kopien dieser Zeichnungen einmal mittheilen zu können. Sollte es auch meinen Feinden gelingen, die Ausführung des Entwurfes zu hintertreiben, so hoffe ich doch, dafs derselbe an und für sich schon vielseitige Einwirkung üben wird."

Nicht blofs die in Wien gemachten Erfahrungen eigneten sich übrigens dazu, Schmidt betreffs des Erfolgs streng-deutscher Gothik besorgt zu machen. War doch vor Jahren schon sein sieggekrönter Konkurrenzentwurf zum Berliner Rathhausbau bei Seite gelegt worden, ein Schicksal, welches ein ebenwohl gekrönter gothischer Entwurf des berühmten englischen Baumeisters Gilbert Scott für das Hamburger Rathhaus theilte. Auf unserem Festlande hatte und hat durchweg noch die gothische Profanarchitektur gegen blinde Voreingenommenheit, um nicht zu sagen systematische Feindseligkeit, anzukämpfen. Inwieweit die in Berlin und Hamburg statt der preisgekrönten, im Geiste des „modernen Kulturlebens" errichteten Rathhäuser demselben zur Ehre gereichen, mufs hier unerörtert bleiben. Kehren wir zu dem für Wien projektirten zurück.

„Mein Hauptwerk, das Rathhaus", so berichtet ein Brief vom 17. Januar 1878, „gedeiht sichtlich, der Entwurf hat noch manche Wandlungen durchgemacht, ist aber jetzt in allen seinen Theilen festgestellt und werden Sie die Abbildungen davon interessiren, sollte Ihnen, da Sie meinem Entwickelungsgang während der letzten Jahre nicht genau gefolgt sind, auch vielleicht Manches daran fremd erscheinen. Die Aufgabe ist eine in jeder Beziehung so eigenartige, dafs unwillkürlich auch das Formensystem berührt wird. Uebrigens beruht Alles auf guter gothischer Grundlage. Was bis jetzt davon steht, nämlich drei Stockwerke, findet, soviel ich weifs, allgemein Beifall, und wagen die Klassiker nicht mehr, mich anzugreifen." Brief vom 11. Mai 1878. „Nachdem ich, Gott sei Dank, von meinem Unwohlsein so ziemlich befreit bin, will ich mein Versprechen halten und Ihnen etwas von meinen neuesten Arbeiten senden. Das Eine ist die definitive Rathhausfassade, deren Aenderungen Sie aus dem Vergleich mit der früheren ersehen werden. So ein Bauwerk entwickelt sich doch sehr allmählich, und lehrt mich die eigene Erfahrung, wie, unter Beibehaltung des Grundgedankens, ein fortwährendes Bilden und Gestalten nothwendig ist, will man

nicht in grofse Irrthümer gerathen. Die alten Meister haben es auch nicht anders gemacht, was aus der Vergleichung von Originalplänen derselben mit dem Ausgeführten zur Evidenz hervorgeht."

Im März 1879 hatte ich im Reichstag die Bewilligung eines Zuschusses zur Restauration der Oppenheimer St. Katharinenkirche befürwortet. Dieselbe war dem Sohne unseres Meisters, Professor Heinrich Frhr. v. Schmidt in München, übertragen. Einer Danksagung für meine Rede schliefst sich in einem Brief vom 28. März 1879 was folgt an:

„Für mich alten Steinmetzmeister liegt die Befriedigung über dieses glückliche Ergebnifs hauptsächlich darin, dafs ich fest hoffen darf, dafs meinem Sohne jetzt Halt genug geboten ist, um meiner Richtung getreu bleiben zu können, und dafs er das fortsetzt, was ich begonnen habe. Sie, hochverehrter Freund, werden sich auch gewifs bald die Ueberzeugung verschaffen, dafs mein Kleiner die Sache so ernst nimmt, als es überhaupt möglich ist, dafs er seiner herrlichen Aufgabe gerecht werden wird. Was ich noch zum Gelingen beizutragen vermag, soll sicherlich geschehen." — (Dafs die Oppenheimer Katharinenkirche ein streng-gothischer Bau ist, wird wohl von keiner Seite her bezweifelt werden.) — „Diesen Winter habe ich wieder furchtbar arbeiten müssen. Mein Rathhaus soll im Jahre 1883 zu der zweihundertjährigen Feier der Befreiung Wiens von den Türken vollendet sein, und da heifst es denn rücksichtslos vorwärts gehen. Ich darf, Gott sei Dank, sagen, dafs jetzt auch die letzten Fragen gelöst sind, namentlich in Betreff der oberen Theile der Hauptfassade und des Festsaals, so dafs ich mich jetzt schon ganz der Ausstattung zuwenden kann. Künftige Woche werden die ersten Dächer aufgeschlagen und wird der Bau zu drei Viertheilen in diesem Jahre unter Dach kommen. Könnten Sie nur einmal einen Sprung nach Wien machen: ich denke, Sie würden sich über den Bau freuen, wenn Ihnen auch Manches daran etwas fremd vorkommen würde. Unter mehreren anderen Dingen habe ich jetzt auch wieder ein Schlofs zu bauen, in Südrufsland, was mich sehr interessirt."

Ein weiterer Brief vom 19. Januar 1881 handelt zunächst von Vorkommnissen im Wiener Dombauverein und sodann von solchen am Bau des Kölner Domes; hinsichtlich des Rathhauses wird hier bemerkt, dafs dasselbe zu drei Viertheilen unter Dach sei, im laufenden Jahre die kleinen Thürme fertig würden, vielleicht sogar auch der Hauptthurm.

Wieder mufs, aus dem angegebenen Grunde, eine Reihe von Mittheilungen bei Seite liegen bleiben; nur des Inhaltes eines mir besonders werthvollen Briefes vom 17. Februar 1887 kann ich nicht umhin, Erwähnung zu thun. Aus Anlafs meiner Schrift: »Erinnerungen an Eduard von Steinle« giebt da S. seiner Bewunderung dieses Künstlers wärmsten Ausdruck unter Hervorhebung seiner bildlichen Ausschmückung des Frankfurter Domes und der Dekorationsmalerei Linnemanns. Zugleich charakterisirt er den in Wien und weiter in Oesterreich auf dem Gebiet der Malerei vorherrschenden Geist, um es zu erklären, dafs dort Steinle allzu wenig verstanden und gewürdigt worden sei. Zum Schlufs des Briefes knüpft er an den bevorstehenden Abschlufs seines Ausbaues des Fünfkirchener Domes über die politische Situation eine Betrachtung, welche in dem Satze endet: „Meine alte Prophezeiung wird sich bewahrheiten, dafs, wenn nicht die Lateiner in endlicher Erkenntnifs der Lage mit den Deutschen zusammenstehen, Europa kosakisch wird."

Ein folgender Brief (vom 15. Oktober 1888) bezieht sich zunächst auf die zwischen dem Geistlichen Rath Friedrich Schneider zu Mainz und mir in gegenwärtiger Zeitschrift (Jahrg. I S. 153 u. 255 ff.) kontradiktorisch erörterte Frage, in welcher Art katholische Pfarrkirchen, namentlich deren Inneres, am angemessensten auszugestalten seien. Die von mir vertheidigte Ansicht theilend, äufsert S. sich dahin, es verstofse die gegentheilige wider die ganze kirchliche Tradition und meint, sie stehe in einem gewissen Zusammenhang mit den neueren Hannover'schen und Berliner Schulen, nach welchen „Heizanlagen, Pfarrkanzlei, Aborte, Stiegen etc. in einen Organismus zusammengefafst würden, der Predigtraum und der ungetrübte Hinblick auf den hochwürdigen Herrn Pastor die Hauptsache bildeten".

„Unsere Vorfahren", so fährt S. fort, „verstanden es ausgezeichnet, weite Gewölbe zu spannen, wenn immer sie wollten, und könnte ich Herrn Schneider einige ganz ungewöhnliche derartige Beispiele vorführen aus unseren Gebirgskirchen. — Ueberhaupt mufs ich sagen, dafs je mehr ich studire und einen Ueberblick über die Gesammtleistung unseres Mittelalters gewinne, desto unbegrenzter wird meine Ehrfurcht vor den Meistern jener Zeiten und desto mehr erkenne ich, wie wenig wir können im Vergleich mit ihnen."

Der weitere Inhalt des Briefes handelt von einem Ausflug Schmidt's nach Strafsburg, zum Zweck der Begutachtung das dortige Münster betreffender Entwürfe, in Gemeinschaft mit dem Pariser Architekten Böswilwald. Von Strafsburg begab er sich direkt nach Mailand, wo über die Konkurrenzpläne zur Fassade des dortigen Domes entschieden werden sollte. In Mailand erreichte ihn ein Brief, der ihm den Auftrag zu einer gröfseren Kirche im Salzkammergut brachte.

„Dieselbe", so schreibt er, „wird nicht einschiffig, sondern nach altem Kanon dreischiffig; meine Bauern würden mich auch schön ansehen, wollte ich ihnen eine moderne Bahnhofshalle bauen. — Der grofse Festsaal im neuen Rathhaus ist nun auch nahezu fertig dekorirt und macht einen merkwürdigen Eindruck." Der Brief enthält noch Manches, namentlich eine Betrachtung über Sonst und Jetzt, was hier nicht mittheilen zu können ich ganz besonders bedauere. Das Gleiche gilt betreffs eines Briefes vom 21. Januar 1891, aus Anlafs der Berufung Schmidt's in's Herrenhaus. Ein paar Sätze aus demselben sollen indefs doch hier eine Stelle finden. — „Alle Ehren und Auszeichnungen, welche mir bis jetzt, über Verdienst, zu Theil geworden sind, haben mich nicht angegriffen? in wenig Wochen waren sie moralisch verdaut. Mit dieser neuesten Berufung ist es sofern etwas Anderes, als ich thatsächlich in eine ganz neue Thätigkeitssphäre eintreten mufs. Nach meinem Naturell werde ich nicht im Stande sein, als ruhiges „Stimmvieh" dort auszuhalten; was aber geschieht, wenn ich losgehe, ist unberechenbar. — Indessen, es wird sich doch Alles geben, und hoffe ich, mit Gottes Hülfe, auch da mich durchzufechten."

Wie gegen Herrn Schneider über den Bau der Pfarrkirchen, so hatte ich gegen den Seminar-Professor Graus in Graz einen Straufs über den Charakter der von demselben hochgestellten Renaissance, namentlich deren Kirchlichkeit, zu bestehen, wovon Schmidt ebenwohl Notiz nahm. Sein Urtheil im Allgemeinen hatte er schon früher, unter dem 28. März 1879, in folgender Art kundgegeben:

„Es ist unglaublich, welch' höherer Blödsinn jetzt mit der Renaissance aufgeführt wird. Ich habe nichts dagegen, wenn ein Architekt in dieser Richtung arbeitet; ich war ja selbst schon in der Lage, es thun zu müssen; allein, es zeugt von einer totalen Unkenntnifs der Entwickelungsgesetze der Kunst, wenn man etwas so Unfafsbares, bestimmter Gesetzlichkeit Entbehrendes zum Ausgangspunkt einer neuen Richtung nehmen will. Einmal müssen die Kerls doch an's Mittelalter glauben lernen; vielleicht leider wenn es zu spät ist." Ueber die Person des Herrn Graus äufsert er sich dahin, dafs derselbe als Konservator der Alterthümer sich verdient mache, seine Stellung zu der gedachten Frage verschiedenartigen Einflüssen beizumessen sei. Es komme hinzu, dafs der österreichische Klerus, im Allgemeinen genommen, der kirchlichen Kunst indifferent gegenüberstehe, keine Ahnung davon zu haben scheine, welch' hohe Bedeutung die hehre Kunst des Mittelalters für die Kirche selbst hat. Wenn die Gewänder prunkvoll, der Altar reichlich mit Kerzen und Blumen besteckt sei, dann sei dem kirchlichen Bedürfnifs ein Genüge geleistet. Solchem äufserlichen, gehaltlosen Prunk aber entsprächen die verschiedenen Arten der sog. Renaissance selbstverständlich mehr als die ernste Gothik. „Es ist ein Jammer; Gott bessere es!" — „Wenn ich übrigens mit Herrn Graus zusammenkomme, werde ich nicht ermangeln, ihm ein Privatissimum zu lesen."

Von meinem Vorhaben, lebende Personen nicht hervortreten zu lassen, bin ich betreffs der zwei genannten abgewichen, weil ich nicht bezweifle, dafs es ihnen, ebenso wie mir, lediglich um die Sache zu thun und erwünscht ist, über unsere Streitfragen die Ansicht eines Meisters ersten Ranges zu vernehmen. Gerne bin ich übrigens bereit, denselben alles auf sie und auf die zwischen uns obschwebenden Differenzen Bezügliche aus den betreffenden Briefen Schmidt's, dem genauen Wortlaute nach mitzutheilen, auch dasselbe zu veröffentlichen, falls es den Herren erwünscht sein sollte.

Wenn Schmidt bei seiner letzten bedeutenden Schöpfung innerhalb Wien's, dem sog. Sühnehaus, noch geglaubt hat, dem Modernismus gewisse Konzessionen machen, verschiedenen Geschmacksrichtungen Rechnung tragen zu sollen, so athmete er um so freier beim Entwerfen der für den Ort, wo er seine Laufbahn begonnen hatte, bestimmten Herz-Jesu-Kirche. Der Sieg, welchen er da erfocht, war zugleich ein solcher der reinen, „echt-deutschen" Bauweise, seine Freude darüber besonders grofs, wie viel glänzendere Erfolge er auch während seines so bewegten Lebens errungen hatte. Er schrieb mir darüber wie folgt: „Gerade um die Zeit des Beginnes dieser Arbeit hatte ich die letzten Striche für die Festräume des Rathhauses gezeichnet und war es mir ein wahrer Trost und zugleich eine innere Befriedigung, mich noch einmal so recht vertiefen zu können in das Reich jener Formen, welche das Ideal meines Lebens bilden."

So der, nach der »Kölnischen Zeitung« (Nr. 32) „ketzerisch gewordene Gothiker" am Schlufs des letzten Stadiums seines künstlerischen Schaffens.

Leider sollte Schmidt raschen Schrittes seinem Ende entgegengehen. In der zweiten Hälfte des April 1890 war er nach Köln gekommen, um Näheres in Bezug auf den Bau der gedachten Kirche zu verabreden und anzuordnen. Am 22. April erhielt ich in Koblenz ein Billet von ihm, worin er den Wunsch aussprach, mich am folgenden Tage bei der Durchfahrt auf dem Koblenzer Bahnhof zu sprechen. Ich begleitete ihn bis Boppard, schmerzlich von seinem Aussehen betroffen. Ein Brief aus Wien vom 10. Mai 1890 lautete indefs beruhigend. Es heifst darin: „Eine Woche Ruhe und strenge Diät brachten mich, mit Gottes Hülfe, so weit, dafs ich seit dieser Woche wieder arbeiten kann und auf eine, meinen Verhältnissen entsprechende Genesung rechnen darf." — Auf die Stellung des Klerus zur kirchlichen Kunst zurückkommend, bemerkt S. dann, dafs dessen Vorliebe für das Barocke hauptsächlich in den Gegenden hervortrete, in welchen das slavische Element sich besonders fühlbar mache, so denn auch in Steiermark.

Die Wiedergenesung des verehrten alten Freundes war leider nicht von langer Dauer. Am 23. Januar 1891, früh Morgens, ward er in's Jenseits abgerufen, wo ihm eine Palme von höherer und bleibenderer Bedeutung zu Theil geworden sein wird, als diejenigen waren, welche er in so grofser Zahl im Diesseits erkämpft hatte. Am Abend vorher hatte ihm sein vieljähriger Freund, der Propst an der Votivkirche, Dr. Marchal, die letzte Wegzehrung gereicht, kurz vorher war der Fürst-Erzbischof von Wien, Gruscha, vormals Präses der österreichischen Gesellenvereine, an seinem Sterbelager erschienen. Nicht viele Andere in unserer Zeit konnten mit solchem Fug wie Schmidt, auf Grund seiner kirchlichen Schöpfungen, mit dem Psalmisten sagen: *Domine dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae.*

Sollte Alles vorstehend Mitgetheilte noch einen Zweifel darüber bestehen lassen, wo der Zielpunkt des genialen Meisters in künstlerischer Beziehung lag, wohin seine Ueberzeugung, sein Innerstes ihn stets hinzog, so müfste derselbe vor der Inschrift schwinden, welche er auf die, sein Grab deckende Platte gesetzt wissen wollte: „Hier ruht in Gott Friedrich Schmidt, ein deutscher Steinmetz." [2])

Köln. A. Reichensperger.

[2]) In kurzer Zeit wird der obenstehende Artikel, beträchtlich erweitert, als besondere Schrift im Verlag dieser Zeitschrift erscheinen.

Bücherschau.

Der Hochaltar der St. Kilianskirche zu Heilbronn am Neckar ist durch den dort wohnenden Hofphotographen H. Schuler aufgenommen und in 9 Foliophotographien veröffentlicht worden, welche mit Einschlufs der reichen und schönen Kalikomappe 25 Mark kosten, ein für dieses Werk und für diese Leistung mäfsiger Preis. Denn es handelt sich um eines der hervorragendsten Altarwerke Deutschlands, welches, ebenso klar im architektonischen Aufbau wie edel in den Figuren und Reliefs, von geradezu mustergültiger Bedeutung ist, daher dem Kirchen-Bildhauer nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. Diesem wird hier für die Belehrung und Nachahmung, dem Kunstforscher für das Studium eine vortreffliche Nachbildung geboten, sowohl auf einer Doppeltafel die ganze Ansicht, als auch auf 8 Folioblättern alle figuralen Details. Jenes gleichmäfsig klare Gesammtbild ist ohne Zweifel durch Magnesiumbeleuchtung bewirkt worden, auf welche auch die starken Schlagschatten hinweisen. Die Einzelfiguren und Reliefs sind offenbar aus dem Altare herausgenommen und unter günstigen Beleuchtungsverhältnissen aufgenommen worden, und die grofsen Dimensionen, in welchen sie erscheinen, machen sie für das Studium, zumal der Künstler, um so werthvoller. Möge der geschickte Photograph, der für die Abbildung so grofser und reicher Schnitzarbeiten den richtigen Weg gezeigt hat, für seine Opfer durch zahlreiche Bestellungen entschädigt werden! Mögen auch von den anderen Meisterwerken der mittelalterlichen Bildschnitzer die hervorragendsten Gebilde in möglichst grofsen und scharfen photographischen Aufnahmen veröffentlicht werden, damit ihnen endlich die Würdigung zu Theil werde, welche sie für unsere neue Kirchenausstattung vor allen anderen Schöpfungen verdienen! Schnütgen.

Von Dr. J. Schuster's Handbuch zur Bibl. Geschichte, neu bearbeitet von Dr. J. B. Holzammer, ist der das Alte Testament umfassende I. Band bei Herder in neuer (fünfter verbesserter) Auflage erschienen. Mit jeder Aufl. vervollkommnet sich dieses vortreffliche, durch Vollständigkeit, Gründlichkeit, Zuverlässigkeit ausgezeichnete Lehrbuch. Da in ihm auch die zum Bereiche der bibl. Archäologie gehörigen Fragen immer mehr in den Kreis der Erörterung gezogen, sogar durch Abbildungen erläutert werden, so hat auch die »Zeitschr. für christl. Kunst« Veranlassung genug, die neue Aufl. des I. Bandes im Sinne angelegentlichen Empfehlens anzuzeigen, und diejenige des II. Bandes mit seinen Exkursen auf das Gebiet der christlichen Archäologie um so sehnsüchtiger zu erwarten. G.

Die Kunst Jedermanns Sache. Von Dr. August Reichensperger. Zweite Auflage. Wegberg 1891, Verlag von Johann Floitgraf.

Längst war dieses Schriftchen, welches bei seinem Erscheinen vor 25 Jahren grofses Aufsehen erregte, im Buchhandel vergriffen. Wohl hätte der inzwischen zu hoher Altersstufe emporgestiegene Verfasser sich auf einen einfachen Abdruck desselben um so mehr beschränken dürfen, als seine Grundsätze und Anschauungen auf dem sonst so vielem Wandel preisgegebenen Kunstgebiete keinerlei Aenderungen erfahren hatten. Aber seine ungemeine Rüstigkeit und das mit ihr gleichen Schritt haltende Bedürfnifs, in die Kunstbewegung fort und fort einzugreifen, drängten ihn zu einem neuen Vorwort, welches auf 20 Seiten sein Lieblingsthema, die Stilfrage, behandelt, und für die neuerdings wieder vielfach angegriffene und bemäkelte Gothik die alte Lanze in höchst schlagfertiger und überzeugender Weise einlegt. Mögen die Mahnungen des unermüdlichen Kämpen die Beachtung finden, welche sie in hohem Mafse verdienen! H.

Die bereits im Bd. III Sp. 230 dieser Zeitschrift besprochenen „Motive" von Max Heiden (Leipzig, Verlag von A. Seemann) haben es in sehr rüstigem Fortgang schon auf 30 Hefte bezw. 150 Tafeln gebracht. Ueberaus zahlreich und mannigfaltig, wie der Zeit so der Heimath und der Technik nach, sind die Vorlagen, welche hier in durchaus zuverlässigen Umrifszeichnungen dem Kunstgewerbe geboten werden, eine wahre Fundgrube von Vorbildern, welche mit feinem Geschick und grofser Sachkenntnifs ausgesucht sind, den kunstgewerblichen Interessenten und Produzenten ein unentbehrliches Rüstzeug zur Erfüllung der vielerlei Aufgaben, welche die Gegenwart ihnen stellt. B.

Der heilige Rock zu Trier ist vor zwei Jahren von Stephan Beissel und in neuester Zeit von Dr. C. Willems, bischöflichem Sekretär, zum Gegenstande geschichtlicher Untersuchungen gemacht worden, welche beide in dem Verlag der Paulinus-Druckerei zu Trier erschienen sind. — Die Beissel'sche »Geschichte des heiligen Rockes«, welche bereits in „zweiter vielfach vermehrter und verbesserter Auflage" vorliegt, erscheint als eine streng wissenschaftliche Arbeit, welche die schwierige Frage so objektiv und gründlich wie möglich prüft. Im ersten Kapitel wird die Geschichte des hl. Rockes bis zum Ausgange des XII. Jahrh., im zweiten Kapitel von da bis zu den Ausstellungen im Beginne des XVI. Jahrh. verfolgt. Exegetische und archäologische Untersuchungen über die Kleidung zur Zeit Christi, wie des Heilandes selbst u. s. w. bilden den Inhalt des dritten, die Reliquien von der Kleidung des Herrn aufserhalb Trier den des vierten, in Trier selber den des fünften Kapitels, welches auch den wichtigen Abschnitt über die Beschaffenheit des hl. Rockes des Trierer Domes enthält, d. h. eine Zusammenstellung der bis dahin darüber vorliegenden Beschreibungen, Andeutungen, Vermuthungen, welche natürlich durch eine Okularinspektion überholt werden mufsten. Das sechste Kapitel behandelt den hl. Rock seit 1517. Das ganze mit aufserordentlichem Fleifse verfafste Buch erscheint als eine Art entfernter Vorbereitung der bekanntlich für den nächsten Monat angekündigten Ausstellung des hl. Rockes, und die Vollständigkeit und Klarheit wie die Unbefangenheit und Vorsicht, mit der es geschrieben und mit der das historische wie archäologische Material in ihm zusam-

mengestellt ist, erleichtert in hohem Mafse das Studium der einschlägigen Fragen. Deswegen hat das Buch auch durch die inzwischen erfolgte Prüfung des hl. Rockes selber an Bedeutung nur noch gewonnen.

Das Ergebnifs dieser Prüfung theilt Dr. C. Willems in der archäologisch-historischen Untersuchung mit, welche er soeben im Auftrage des Hochw. Herrn Bischofs von Trier herausgegeben hat. Im Anhange werden die bezüglichen Protokolle wörtlich angeführt und in dem zweiten Kapitel des Buches daraus einige der Tradition durchaus günstige Folgerungen gezogen, welche wohl noch der Vermehrung fähig wären. Der überaus defekte Zustand des in seinem Vorder- wie Rücktheil durch zwei den verschiedensten Zeiten angehörigen Stoffüberzüge geschützten, seinem Wesen nach noch vollständig erhaltenen Gewandes, das hohe Alter (VI. bis VII. Jahrh.) und der in der damaligen Zeit hohe Werth des dessinirten Ueberzuges der bei der Verehrung bezw. Berührung natürlich am meisten exponirten Vorderseite und verschiedene andere protokollarische Feststellungen hätten wohl noch zu einigen weiteren Schlüssen im Sinne der Tradition berechtigt. — Was der übrigens mit grofsem Geschick arbeitende Verfasser in den weiteren Kapiteln an älteren Nachrichten über den hl. Rock, sowie in Bezug auf die Reliquiensendung durch Helena bietet, wie die Nachrichten über anderweitiges Vorkommen des hl. ungenähten Rockes und die Berichte über dessen feierliche Ausstellungen und deren Wirkungen, erscheinen als kurze, aber sehr klare und gemeinverständliche Zusammenstellungen des meistens aus den ursprünglichen Quellen geschöpften Materiales, und sind daher sehr geeignet, über die ganze Angelegenheit aufzuklären.

Schnütgen.

Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie in früherer Zeit nebst einem beschreibenden Katalog der Gläsersammlung des Museums schlesischer Alterthümer zu Breslau. Herausgegeben von E. von Czihak. Breslau 1891.

Fast kein Zweig des alten deutschen Kunstgewerbes ist so wenig durchforscht und festgestellt, als die Glasindustrie. Ueber die noch ziemlich zahlreich erhaltenen mittelalterlichen Glasgefäfse, die ohne Zweifel an sehr vielen Orten Deutschlands fabrizirt worden sind, ist so gut wie nichts bekannt, nicht einmal, welchen Namen sie führten. Aber auch über die Fabrikationsstätten der letzten Jahrhunderte schwebt noch vielfaches Dunkel. Nahezu vollständig lichtet dieses der den Lesern unserer Zeitschrift durch seine eingehende Abhandlung über die Hedwigsgläser in Bd. III Sp. 329 bis 354 bekannte Verfasser in Bezug auf die schlesische Glasindustrie. Mit den Produkten und ihrer Technik auf's Genaueste bekannt, liefert er an der Hand derselben, wie der bezüglichen archivalischen Notizen einen Ueberblick über deren Entwickelung, der durch zahlreiche vortreffliche Illustrationen erläutert wird. Das hier mit so viel Glück wie Geschick zusammengetragene Material hat nicht nur einen grofsen lokalhistorischen, sondern auch einen bedeutenden allgemeinen Werth, und ist deswegen sehr geeignet, die weitere Forschung auf diesem Gebiete zu fördern.

S.

Geschichte der Graphischen Künste. Ein Handbuch für Freunde des Kunstdruckes v. J. E. Wessely. Mit vielen Abbildungen in Lichtdruck nach Originalen der betreffenden Künstler. Leipzig 1891, T. O. Weigel Nachf.

Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, zuletzt in der Lützow'schen »Zeitschr. für bildende Kunst« von Max Lehrs bei der Besprechung der vorletzten Publikationen der internat. chalkograph. Gesellschaft, dafs wir immer noch keine umfassende Geschichte der Graphischen Künste besitzen, während die neuere Literatur in zahlreichen Monographien diesem wichtigen Kunstzweige ihre volle Aufmerksamkeit zugewendet hat.

Jetzt bringt der Direktor des Kupferstich-Kabinets in Braunschweig, J. E. Wessely, das gewünschte Werk in einem stattlichen Bande von 299 Seiten mit einer grofsen Anzahl guter Lichtdrucke. Der Verfasser, dem eine langjährige praktische Beschäftigung zur Seite steht, ist literarisch vortheilhaft bekannt und mehr, wie Andere, befähigt, eine Geschichte der graphischen Kunst zu schreiben.

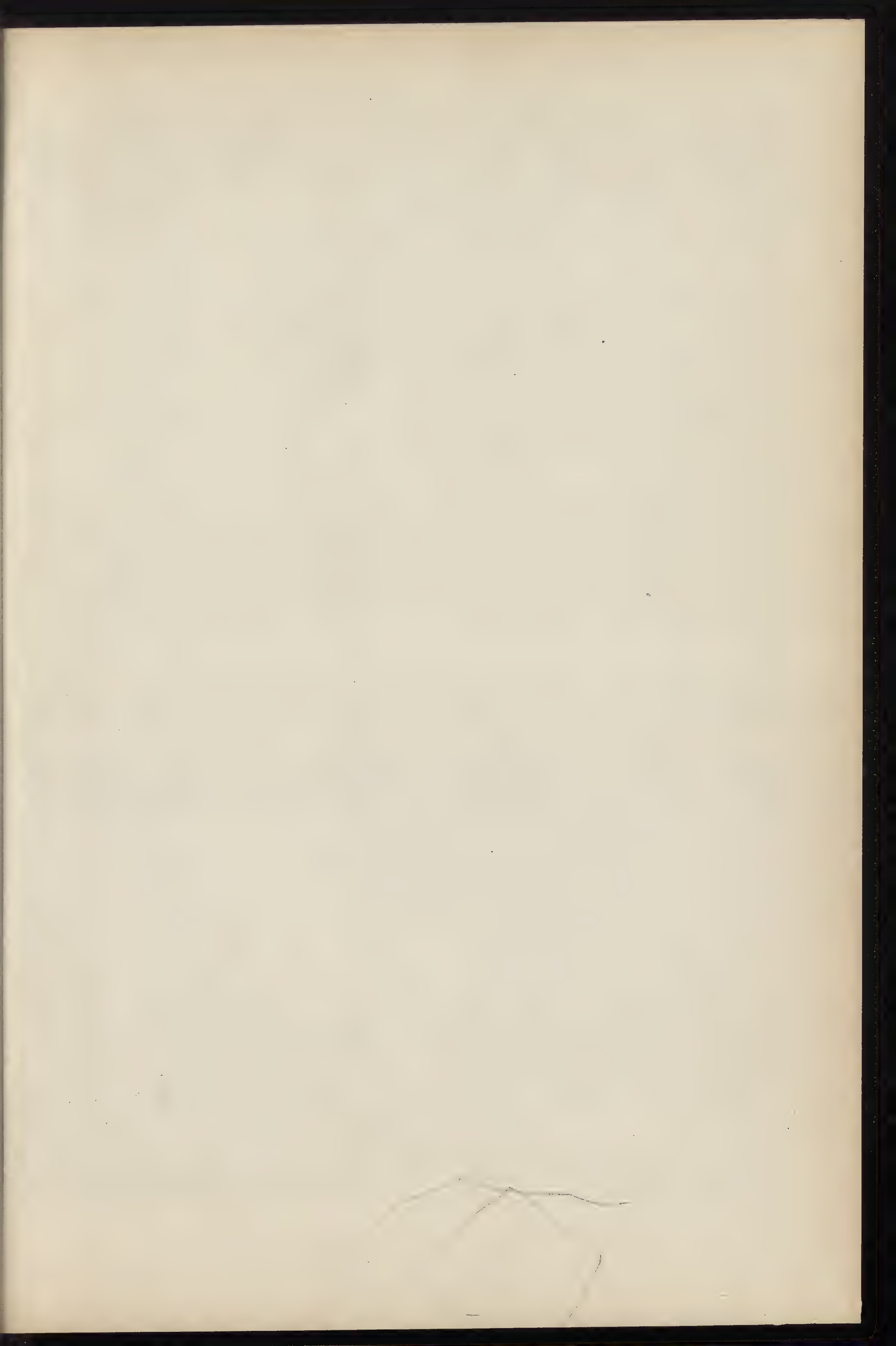
Das Werk zerfällt in fünf Perioden: die erste beginnt mit dem XV. und endet mit dem XVI. Jahrh., die zweite und folgende behandeln je ein Jahrhundert, die letzte geht bis auf die Gegenwart. Für die Leser unserer Zeitschrift ist die erste Periode die interessanteste: der Holzschnitt und der Kupferstich stehen in ihren Anfängen noch ganz im Dienste der Kirche und entnehmen ihr die Gegenstände der Darstellung. Hier bringt Wessely auch einen Lichtdruck der berühmten „Engelweihe zu Kloster Einsiedeln" von dem jetzt so viel besprochenen Meister E. S. und geht auf interessante Einzelheiten ein; sehr genau bespricht er die Schongauer'schen Blätter und den kontroversen Wenzel von Olmütz, wo er sich entschieden gegen die Ausführungen Thausing's wendet. Bei den italienischen Kupferstechern würdigt Wessely mit Recht in erster Linie Mantegna, und spricht sich am Ende dieser Periode kurz und treffend über die Meister des XV. Jahrh. dahin aus: „dafs ihre Arbeit und Mühe dem folgenden Jahrhundert die Wege geöffnet habe, auf denen die Graphische Kunst wahrhaft Vollendetes hervorbrachte".

Das XVI. Jahrh. beginnt mit A. Dürer: hier ist die Auffassung Wessely's durchgehend mafsvoll, den vielen und oft kühnen Hypothesen neuerer Forscher gegenüber nüchtern und verständig.

Wir würden gerne, wenn es uns der Raum gestattete, den Verfasser auch in die späteren Perioden begleiten; wir müssen uns aber mit der Anerkennung begnügen, dafs es sich in dem ganzen Werke annehmbar bemerkbar macht, dafs der Verfasser das kolossale Material vollständig beherrscht, und es versteht, das Wichtige hervorzuheben, und dabei nicht allein die bedeutenden öffentlichen Kunstkabinette, sondern auch hervorragende Privatsammlungen und die einschlagende Literatur bis auf die neueste Zeit gebührend zu berücksichtigen.

Wessely hat sich dabei von einseitigen Anschauungen frei gehalten, er bleibt auch in konfessioneller Beziehung sachlich und mafsvoll, so dafs wir das ganze Werk freudig begrüfsen und ihm eine weite Verbreitung wünschen können.

Bonn. L. Kaufmann.





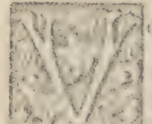
Madonna des Meisters vom Tode Mariä

in Privatbesitz zu Köln.

Abhandlungen.

Ein neues Bild des Meisters vom Tode Mariä.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).

or Kurzem sah ich in Köln ein Madonnenbild wieder, augenblicklich in Privatbesitz, bei welchem ich früher wegen der starken Uebermalung nicht hatte in's Reine kommen können, ob dasselbe von dem in's Auge gefaßten Künstler selbst herrühre, oder ob es eine alte Kopie nach ihm sei. Ich erkannte jetzt, wo es mir in einem wesentlich besseren Zustande entgegentrat (es ist kürzlich von Fridt in Köln gut gereinigt worden), daß meine Vermuthung betreffs der Kunstweise richtig gewesen und ferner, daß hier ein eigenhändiges Werk des Meisters vorliege.

Es ist der bekannte Meister vom Tode Mariä, bei den Kunstforschern unter diesem Namen bekannt schon seit Anfang der vierziger Jahre, als man durch endliches Auftauchen einiger beglaubigten Werke des Jan van Scorel zur Erkenntniß kam, daß die Gebrüder Boisserée jenen Kölner Meister seit 1811, als der große Altar des Marientodes in ihre Sammlung überging, ohne Spur einer Berechtigung für Scorel erklärt hatten. Eine ausführliche Erzählung dieser merkwürdigen Vorgänge habe ich im »Repertor. f. Kunstwissensch.« (VII, S. 64/69) geliefert; es ergiebt sich daraus, daß selbst die ängstlichsten Konservirer altehrwürdiger Irrthümer nun keine Veranlassung mehr hatten, am vorliegenden festzuhalten, da Sulpiz Boisserée selbst, gleich nachdem er die echte Utrechter Madonna Scorel's kennen gelernt, die Unhaltbarkeit seiner dreißig Jahre hindurch gepflegten Lieblings-Hypothese einsah (vgl. seinen Briefwechsel »Sulpiz Boisserée« I, S. 800 u. 803). Die seit den vierziger Jahren rasch wachsende Anzahl der vom „Meister v. T. M.“ jeweilig bekannt gewordenen Werke giebt übrigens einen hübschen Beleg für die Fortschritte der Kunstforschung: konnte S. Boisserée zuletzt (1838) deren erst 5 aufzählen, so nannte Passavant 1841 schon 11, Waagen 1862 14, Woermann 1881 21, welchen ich 1883 noch 29 hinzufügte, darunter allerdings einige Schulkopien (»Repertor. f. Kunstwissensch.« VII, S. 64) und jetzt sind mir wieder 13 weitere bekannt geworden (wobei das Ehepaar Nr. 363 a im Kölner Museum; vgl. die gediegene neue Schrift von E. Firmenich-Richartz über B. Bruyn, S. 100). Der Meister steht gegenwärtig also als einer der fruchtbarsten seiner Zeit da; er ist in fast allen großen Gallerien vertreten, von Madrid bis Petersburg und von Neapel bis England.

In den beiden letzten Jahrzehnten sind zwei Versuche gemacht worden, dem einen bestimmten Namen zu geben. Zuerst 1874 durch O. Eisenmann, der ihn für Jan Joest erklärte; kam dieser auch später selbst von seiner Annahme zurück, so hatte sie doch die gute Wirkung, daß man auf den Zusammenhang beider Meister aufmerksam wurde. Mehr Staub wirbelte A. von Wurzbach auf, der zu Anfang der achtziger Jahre drei Dilettanten-Hypothesen steigen ließ, wovon es jedoch nur die auf unsern Meister bezügliche zu einer winzigen Anhängerschaft brachte. Es sollte wieder einmal der seit 1840 fallen gelassene Scorel sein, und zwar nur in seiner voritalienischen Frühzeit, aus welcher kurz vorher der beglaubigte Obervellacher Altar von 1520 entdeckt worden war. Jenen Haufen von Bildern hätte Scorel demnach vor seinem römischen Aufenthalt (seit Anfang 1522), also vor seinem 27. Jahre gemalt. Ein Prager Advokat, H. Toman, ging noch weiter, indem er zwei Broschüren zusammenschrieb (1888 u. 1889), um nachzuweisen, daß die Gemälde, welche die neuere Forschung für spätere Werke Scorels hält, diesem gar nicht angehörten, so daß also die Bilder des bisherigen „Meisters v. T. M.“ auf die ganze lange Lebenszeit Scorel's zu vertheilen wären. Einen solchen vermeintlichen Nachweis konnte Toman jedoch nur auf Grund seiner ganz unzulänglichen Kenntniß der beglaubigten Werke Scorel's und einer starken Dosis Beiseitelassung des gesunden Menschenverstandes unternehmen. Bei allen Sachverständigen finden diese Sensations-Broschüren dieselbe Aufnahme, wie jüngst das Machwerk von Lautner über Rembrandt. Erfreulich ist dagegen der Fund von L. Kämmerer, welcher darthut (»Jahrbuch d. Preuß. Kunstsamml.« 1890, Heft 3), daß das auf dem Kölner Altar stehende Zeichen,



Madonna des Meisters vom Tode Mariä

in Privatbesitz zu Köln.

Abhandlungen.

Ein neues Bild des Meisters vom Tode Mariä.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).



or Kurzem sah ich in Köln ein Madonnenbild wieder (augenblicklich in Privatbesitz), bei welchem ich früher wegen der starken Uebermalung nicht hatte in's Reine kommen können, ob dasselbe von dem in's Auge gefafsten Künstler selbst herrühre, oder ob es eine alte Kopie nach ihm sei. Ich erkannte jetzt, wo es mir in einem wesentlich besseren Zustande entgegentrat (es ist kürzlich von Fridt in Köln gut gereinigt worden), dafs meine Vermuthung betreffs der Kunstweise richtig gewesen und ferner, dafs hier ein eigenhändiges Werk des Meisters vorliege.

Es ist der bekannte Meister vom Tode Mariä, bei den Kunstforschern unter diesem Namen bekannt schon seit Anfang der vierziger Jahre, als man durch endliches Auftauchen einiger beglaubigten Werke des Jan van Scorel zur Erkenntnifs kam, dafs die Gebrüder Boisserée jenen Kölner Meister seit 1811, als der grofse Altar des Marientodes in ihre Sammlung überging, ohne Spur einer Berechtigung für Scorel erklärt hatten. Eine ausführliche Erzählung dieser merkwürdigen Vorgänge habe ich im »Repertor. f. Kunstwissensch.« (VII, S. 64/66) geliefert; es ergiebt sich daraus, dafs selbst die ängstlichsten Konservirer altehrwürdiger Irrthümer nun keine Veranlassung mehr hatten, am vorliegenden festzuhalten, da Sulpiz Boisserée selbst, gleich nachdem er die echte Utrechter Madonna Scorel's kennen gelernt, die Unhaltbarkeit seiner dreifsig Jahre hindurch gepflegten Lieblings-Hypothese einsah (vgl. seinen Briefwechsel »Sulpiz Boisserée« I, S. 800 u. 803). Die seit den vierziger Jahren rasch wachsende Anzahl der vom „Meister v. T. M." jeweilig bekannt gewordenen Werke giebt übrigens einen hübschen Beleg für die Fortschritte der Kunstforschung: konnte S. Boisserée zuletzt (1838) deren erst 5 aufzählen, so nannte Passavant 1841 schon 11, Waagen 1862 14, Woermann 1881 21, welchen ich 1883 noch 29 hinzufügte, darunter allerdings einige Schulkopien (»Repertor. f. Kunstwissensch.« VII, S. 64); und jetzt sind mir wieder 13 weitere bekannt geworden (wobei das Ehepaar Nr. 363a im Kölner Museum; vgl. die gediegene neue Schrift von E. Firmenich-Richartz über B. Bruyn, S. 100). Der Meister steht gegenwärtig also als einer der fruchtbarsten seiner Zeit da; er ist in fast allen grofsen Gallerien vertreten, von Madrid bis Petersburg und von Neapel bis England.

In den beiden letzten Jahrzehnten sind zwei Versuche gemacht worden, ihm einen bestimmten Namen zu geben. Zuerst 1874 durch O. Eisenmann, der ihn für Jan Joest erklärte; kam dieser auch später selbst von seiner Annahme zurück, so hatte sie doch die gute Wirkung, dafs man auf den Zusammenhang beider Meister aufmerksam wurde. Mehr Staub wirbelte A. von Wurzbach auf, der zu Anfang der achtziger Jahre drei Identitäts-Hypothesen steigen liefs, wovon es jedoch nur die auf unsern Meister bezügliche zu einer winzigen Anhängerschaft brachte. Es sollte wieder einmal der seit 1840 fallen gelassene Scorel sein, und zwar nur in seiner voritalienischen Frühzeit, aus welcher kurz vorher der beglaubigte Obervellacher Altar von 1520 entdeckt worden war. Jenen Haufen von Bildern hätte Scorel demnach vor seinem römischen Aufenthalt (seit Anfang 1522), also vor seinem 27. Jahre gemalt. Ein Prager Advokat, H. Toman, ging noch weiter, indem er zwei Broschüren zusammenschrieb (1888 u. 1889), um nachzuweisen, dafs die Gemälde, welche die neuere Forschung für spätere Werke Scorels hält, diesem gar nicht angehörten, so dafs also die Bilder des bisherigen „Meisters v. T. M." auf die ganze lange Lebenszeit Scorel's zu vertheilen wären. Einen solchen vermeintlichen Nachweis konnte Toman jedoch nur auf Grund seiner ganz unzulänglichen Kenntnifs der beglaubigten Werke Scorel's und einer starken Dosis Beiseitelassung des gesunden Menschenverstandes unternehmen. Bei allen Sachverständigen fanden diese Sensations-Broschüren dieselbe Aufnahme, wie jetzt das Machwerk von Lautner über Rembrandt. Erfreulich ist dagegen der Fund von L. Kämmerer, welcher darthut (»Jahrbuch d. Preufs. Kunstsamml.« 1890, Heft 3), dafs das auf dem Kölner Altar stehende Zeichen,

in welchem man schon längst das des Malers vermuthet hatte, wobei der letzte Buchstabe jedoch undeutlich ist, sich durch das gleiche Zeichen auf dem Danziger Altar des Meisters unzweifelhaft als *Ib* (zwischen beiden ein Monogramm aus *VA*) lesen läfst. Kämmerer erklärt das in der Mitte stehende Monogramm durch Analogie mit „vielen anderen derartigen Bezeichnungen" von Niederländern für nichts weiter als „van" bedeutend, so dafs der Maler also J. van B. geheifsen hätte. Hoffen wir, dafs durch einen weiteren glücklichen Fund diese Initialen einmal zum vollen Namen ergänzt werden; die vielen in den letzten zwanzig Jahren erfolgten Erörterungen über den „Meister v. T. M.", wenn sie grofsentheils auch nur polemischer Natur waren, hatten doch die Wirkung, ihm das Interesse der Kunstgelehrten besonders lebhaft zuzuwenden, so dafs zuversichtlich keine sich darbietende Gelegenheit, ihm zu seinem vollen Namen zu verhelfen, versäumt werden wird. Zudem gehört er ja zu den allerbesten deutschen Meistern seiner Zeit, und im Bereich der niederländisch-niederrheinischen Schule vom ersten Drittel des XVI. Jahrh. ist er der einzige, welcher dem grofsen Quintin Massys gleichgestellt werden kann.

Unser Bild stellt eine thronende Maria mit dem Kinde dar; links vor ihnen steht ein Tischchen mit Erfrischungen, wie das bei den niederländischen Malern vom Anfang des XVI. Jahrh., namentlich aber bei Massys und dem „Meister v. T. M." beliebt war. Der Thron zeigt Formen, die für letzteren Künstler auffallend alterthümlich sind. Denn während dessen frühest datirte Werke (von 1515 u. 1516, darunter der Altar im Kölner-Museum) schon entwickelte Renaissance-Architektur haben, bietet die vorliegende Tafel noch gothische Formen. Dies, in Verbindung mit später zu Erörterndem, hat mich auf die Vermuthung gebracht, es könne hier eine freie Kopie unseres Meisters nach einem älteren vorliegen, und zwar wohl nach einem Frühwerk des Quintin Massys. Der Antwerpener ist in älterer und neuerer Zeit ja mehrfach als ein Hauptvorbild des Kölners genannt, und die Werke beider sind auch oft genug untereinander verwechselt worden, selbst von guten Kennern.

Ueber die Frühwerke des Massys gestatte man mir eine kurze Erörterung. Schon Waagen (»Handbuch« 1862, I, S. 145) hatte drei Bilder als solche erkannt; erst 1887 jedoch erfolgte in diesem Punkt ein Fortschritt, als K. Justi vier grofse Tafeln eines Altars in Valladolid von 1503 bestimmt für Frühwerke des Massys erklärte und Waagen bezüglich der kleineren Madonna in Brüssel (Nr. 75) beistimmte (»Jahrbuch d. Preufs. Kunstsamml.« 1887, Heft 1). Seit Uebertragung des grofsen Sippenaltars von 1509 aus Löwen in die Brüsseler Gallerie (1879) war es nämlich möglich geworden, mit diesem die beiden früheren Brüsseler Madonnen (Nr. 21 u. 75) unmittelbar zu vergleichen, wobei es sich für geschulte deutsche Augen als unzweifelhaft herausstellte, dafs Waagen Recht gehabt. Der übervorsichtige Brüsseler Katalog wird freilich noch einige Jahrzehnte brauchen, bis er zu dieser Erkenntnifs kommt.

Vergleichen wir nun die Photographien zweier thronenden Madonnen von Massys, der frühen in Brüssel (Nr. 21 »Schule der van Eyck«) und der späteren in Berlin, mit dem Kölner Bilde, so finden wir, dafs es bezüglich des Aufbaues des Thrones zwischen den beiden anderen steht: dem Brüsseler ähnelt es besonders im unteren Theile, nämlich in der Lehne und den Pfosten, dem Berliner im oberen, nämlich den beiden seitlichen Säulchen (welche aber bei der Berliner keine Figuren tragen) und dem feinen gothischen Zierwerk in dem Rundbogen über Maria. Gerade in diesem Zierwerk zeigt sich jedoch, dafs der Kölner Meister die ältere, strengere Weise des Massys in seine modernere, unruhigere übertragen hat: es ähnelt schon der in den Frühwerken des Bles beliebten phantastischen Form (man vergleiche dessen Münchener Verkündigung). Ein Anklang an die spielende Art der Renaissance findet sich noch bei der Darstellung am Knopf des rechten Thronpfostens, wo ein nacktes geflügeltes Kind mit dem Teufel kämpft, das doch niemand anders als der heil. Michael sein kann.

Was ferner für ein Vorbild aus der Frühzeit des Qu. Massys spricht, ist namentlich der Umstand, dafs Kleid und Mantel der Maria dieselbe Farbe tragen, und zwar ein dunkles, stark bräunliches Roth, worin Massys bei seinen Frühwerken die Maria zu kleiden liebt, während mir beim „Meister v. T. M." nie eine derartige Tracht derselben vorgekommen ist. Dann gehört der lange, schmale Halsausschnitt bei Maria zu Massys' Gepflogenheiten, wogegen der „Meister v. T. M." immer die spätere, wesentlich breitere Form hat. Auch die etwas sehr ruhige, gleichmäfsig geschwungene Form der Finger Maria's ist durch

Massys' Vorlage zu erklären; der „Meister v. T. M." hat eher zu nervös bewegte Finger. In ihrem Kopf ist noch der Ernst des Massys durchzufühlen, jedoch gemildert durch die dem Kölner Meister eigenthümliche Freundlichkeit, welche sich zuweilen sogar in ein leicht grinsendes Lächeln verirrt (wie bei der hl. Familie in Brüssel und dem Altärchen in Berlin). Bei unserem Bilde ergiebt sich aus dieser Mischung von Ernst und Milde ein sehr anziehender Ausdruck bei der Maria.

Das Kind gehört dagegen ganz dem „Meister v. T. M." an: im Gegensatz zu den auffallend tiefsinnigen und dabei in der Körperhaltung sehr ruhigen Kindern des Massys, die überdies meist bekleidet sind (alles das noch beim Brüsseler Sippenaltar), hat es ganz die in Kopfhaltung und Gliedern unruhige Beweglichkeit der Kinder des Kölners; auch gleicht der Kopf schlagend dem auf einigen von seinen Hauptwerken (Wiener Altar, Neapeler Anbetung, Dresdener kleineres Bild). Ferner spricht in der technischen Behandlung alles für diesen und gegen Massys, von dessen gleichmäfsig dünnem und glattem Auftrag sie weit entfernt ist, dagegen ganz die so eigenartige Weise des „Meisters v. T. M." zeigt, der in modernerer Art die Einzelheiten nicht eingehender ausführt, als sie bei richtiger Entfernung des Beschauers wirksam sein können, diese Einzelheiten durch Aufsetzen scharfer Lichter aber plastisch heraustretend macht; man beachte besonders, wie das Messingwerk an den Thronpfosten und Prophetenfiguren behandelt ist. Auch im Fleisch ist die Weise des „Meisters v. T. M." unverkennbar, weich und doch genügend körperlich wirkend.

Dafür, dafs der „Meister v. T. M." Bilder anderer Maler frei kopirt hat, haben wir mehrere Belege. Zunächst ein kleines Bild im Louvre (Nr. 679), worin er das bekannte Brustbild Christi von Massys in Antwerpen in seine weltlichere und nervösere Weise frei übersetzt hat (Photographien beider liegen vor). Dann hat er die berühmte Kreuzabnahme des Roger van der Weyden, die früher in Löwen war, in einem Bilde zu Heytesbury (Waagen »Handbuch« I, S. 283) und das Abendmahl Lionardo's auf der Predella des Altarbildes im Louvre frei kopirt. Von einer in vielen Wiederholungen vorkommenden thronenden Madonna, deren beste Exemplare in Berlin (Nr. 616) und Meiningen sind, und die man bisher auf Mabuse zurückführte, wird das Meininger von unserem Meister sein, allerdings nach einem Vorbild Mabuse's, der wieder einen Lionardo-Schüler frei nachgebildet hat; das Kölner Museum besitzt eine gute alte Kopie des Meininger Bildes (Nr. 799; 798 ebendort ist eine geringe des Berliner, das sich enger an Mabuse anlehnt). Nichts liegt also meiner Annahme im Wege, der „Meister v. T. M." habe bei unserem Bilde wieder eine freie Kopie geliefert, und zwar nach einem Frühwerke des Massys, was die Abweichungen von seiner gewöhnlichen Art am besten erklärt.

L. Scheibler.

Zwei silbervergoldete gothische Monstranzen.

Mit zwei Abbildungen.

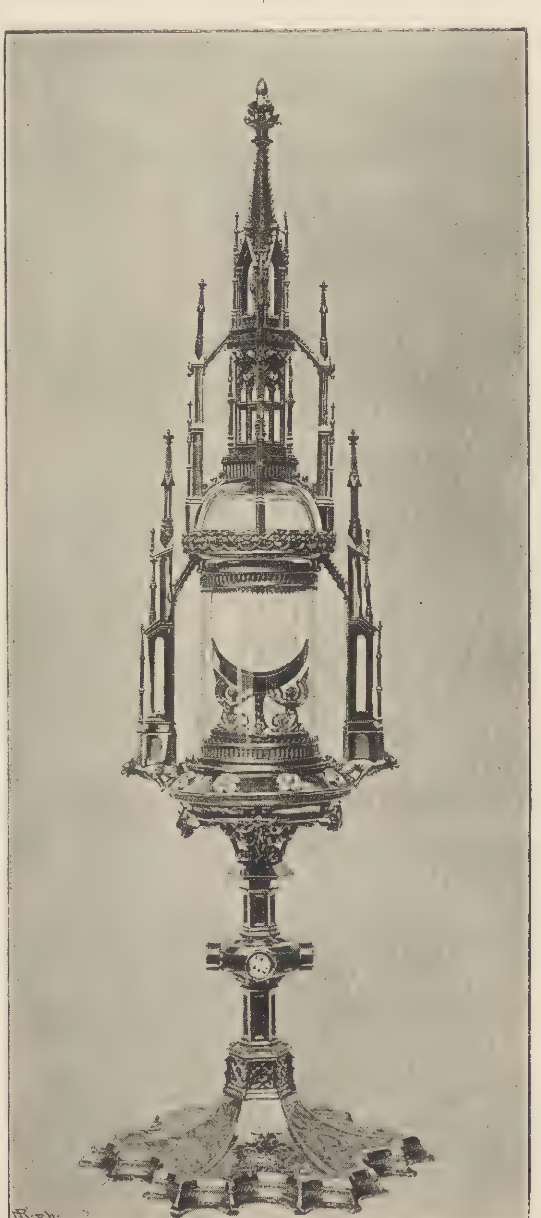


Die beiden hier abgebildeten, letzthin von mir restaurirten gothischen Monstranzen gehören zu den wenigen Arbeiten, welche auch heute noch als Vorbilder für eine einfache Monstranz benutzt werden können. Von den Mängeln, welche vielen älteren Monstranzen anhaften, zeigen die beiden vorliegenden Ostensorien nur wenige. Diese Fehler, welche bezüglich der Gesammtwirkung wohl hauptsächlich in der mangelhaften Entwickelung und Verbindung der Seitenpfeiler zu suchen sind, lassen sich mit verhältnifsmäfsig geringen Mitteln mindestens verbessern.

Besonders die auf S. 143/144 abgebildete, 65 *cm* hohe, der Pfarrkirche von Ohlenberg bei Linz gehörende Monstranz, hat sehr magere Seitenpfeiler, die für eine neue Arbeit unbedingt besser, breiter und massiger ausgebildet werden müfsten. Diese Monstranz, welche in ihren Ornamenten, in der Form und Gravirung des Fufses und Griffes, der Dekoration des sonst so magern Gewölbes, in der Glashalbkugel und auch in der technischen Durchführung ganz und gar auf den Verfertiger der Monstranz von Ratingen (1394 vollendet) hinweist, verdient eine eingehende Betrachtung.

Der grofse, reich profilirte und im Grunde an niederdeutsche und westfälische Formen erinnernde Fufs ist noch ziemlich hoch getrieben und sind dessen Flächen mit vorzüglichen Or-

namenten verziert. Es schien dem Goldschmied aber nothwendig, auf dem Fufse und unter dem Schafte ein mit Mafswerk und mit kleinen Strebepfeilern reich verziertes Glied anzubringen, um so den Fufs höher erscheinen und seine breite obere Fläche in den dünneren Schaft um so besser übergehen zu lassen. Dieser Aufsatz ist reich durchbrochen, hat Zinnenbekrönung, und sein gut gegliedertes, scharf geschnittenes Mafswerk ist mit grünem Email hinterlegt. Der Schaft zeigt einfache, viereckige, tief profilirte Oeffnungen, deren Grund blaues Email bildet. Sehr hübsch und praktisch ist der Nodus gestaltet. Seine vier runden Pasten entwickeln sich aus einem ca. 2 *cm* breiten, tief profilirten Ringe, welcher in den vier Abtheilungen grün und violett emaillirtes Laubwerk auf blauem Grunde in émail-translucide zeigt. Die Pasten sind auf tiefliegendem blauem Email-Grunde je mit einem kleinen, sauber modellirten gegossenen Adler geschmückt.



Sehr gut und sehr passend als Verzierung des Gewölbes sind die vier ausgeschnittenen und dann etwas getriebenen und gebogenen Blattornamente, welche ebensowohl wie der Nodus sich an der Ratinger Monstranz wiederfinden, mit Bezug auf welche ich bemerke, dafs an ihr der Nodus ursprünglich auch vier Pasten hatte.

Höchst originell und sehr hübsch sind die Basen für die Seitenpfeiler durch zwei kauernde, der Schräge aufgelöthete Thiergestalten gewonnen, deren Modelle sicherlich anderwärts auch als Wasserspeier gedient haben. Die bis zur Aufnahme der Einfassung des Glascylinders sich verengende Schräge ist hier durch einen Draht etwas gegliedert und dadurch, wie das Gewölbe, im Profil reicher und weniger langweilig gestaltet, als es gewöhnlich der Fall ist; aufserdem ist dieselbe durch mattsilberne Rosetten mit vergoldeten Fruchtknoten dekorirt.

Von den Seitenpfeilern gehen zwei sehr leichte Sprengbogen gegen die Hohlkehle über dem Glascylinder. Diese hat als Bekrönung eine reiche Laubbordüre, hinter welcher eine einfachere in Zinnen endende Gallerie hervortritt, welche direkt die Glas-Halbkugel einfafst. Vier reizende Strebepfeiler an diese letztere Gallerie gelöthet, liegen an der Glaskugel an und sind durch blattkrabbenverzierte Metallstreifen mit einem Vierecke verbunden, in welchem, als die Monstranz zur Reparatur kam, der obere Baldachin festsafs, so dafs die Sprengbogen an diesen Strebepfeilern frei in der Luft endeten. Es konnte kein Zweifel obwalten, dafs hier ein Glied fehlte. Andeutungen lagen vor, dafs dasselbe bequem in das Viereck auf der Halbkugel gepafst hatte. Deshalb habe ich unter Benutzung der vorhandenen Strebepfeiler-Modelle dieses Zwischenglied neu gemacht und damit das Richtige zu treffen gehofft.

In dem oberen Baldachine steht ein reizendes Madonnenfigürchen, leider stets durch den

vorliegenden Pfeiler verdeckt, und es ist wohl der gröfste Fehler an dieser Monstranz, dafs dieser Baldachin nicht seine offene Seite nach vorne kehrt, wodurch das Madönnchen frei zu sehen wäre. Die Konstruktion dieses Baldachins ist klar und bedarf keiner Erklärung. Der geschindelte, mit Krabben auf den Kanten verzierte Helm endigte sehr dick, so dafs als Schlufs eine getriebene und gebogene Blume nach dem Vorbilde der Gewölbe-Blätter angebracht werden mufste. Auf die Einrichtung für Glascylinder u. Lunula komme ich nach Besprechung der zweiten Monstranz zurück.



Die auf S. 145 u. 146 abgebildete, der Pfarrkirche von Altenahr gehörende, 63 *cm* hohe Monstranz ist erheblich später angefertigt, aber im Detail ebensogut durchgeführt, wenn auch nicht zu verkennen ist, dafs sie in technischer Hinsicht hinter der erstern zurücksteht. Der sternförmige Fufs ist ungemein flach und beweist dieser, sowie der sehr mangelhaft getriebene Nodus und jede Flachpartie an der Monstranz, dafs ihr Urheber das Treiben nicht zu seinen besten Leistungen zählte. Hier war der mit Strebepfeilern umgebene, gut ornamentirte und profilirte Aufsatz auf dem Fufse absolut nothwendig, um zu dem nur mit gravirten flachen Fenstern verzierten Schaft einen passenden Uebergang zu gewinnen. Der Nodus mit durchbrochenen Fenstern hat viereckige Pasten (mit Kreuz und dem Namen IESVS in Email), ist in Folge dessen weniger bequem, auch nicht so gefällig, wie überhaupt die ganze Anlage plumper und weniger reich als die vorhin besprochene ist. Reicher gestaltet sich die Gallerie, welche das Gewölbe oben umgiebt und durch ihre Zinnendekoration die Hohlkehle über dem Gewölbe glücklich verdeckt. — Diese Gallerie so breit zu gestalten, war für den Meister eine Nothwendigkeit, wollte er seiner Monstranz überhaupt Haltbarkeit geben; denn jetzt erst konnte er die ziemlich hohen Kasten, in welche er die Seitenpfeiler durch Nieten befestigte, solide anlöthen. Der Mangel an Schraubengewinden, die Furcht vor gröfseren Löthungen, auch die Umständlichkeiten bei dem Feuervergolden, zwangen die alten Meister zu allerlei Aushülfsmitteln, die heute sicherlich nicht mehr benutzt werden dürfen. — Alle alten Monstranzen sind in ihren Nieten und in diesen Kasten lose, und dürfte keine Reparatur vorgenommen werden, ohne dafs diesem Uebelstande durch Löthungen oder Verschraubungen wirksame Abhülfe würde. — Die Seitenpfeiler sind gut aufgebaut, auch ziemlich breit, doch dürften bei Neuarbeiten die Nischen und die Figürchen in denselben etwas höher, wenn auch nur wenig breiter werden. Durch freiere

Stellung der Figürchen an der äufseren Stirnseite der Pfeiler und freiere Gestaltung der Baldachine über denselben würde die Monstranz auch breiter wirken und die Silhouette angenehmer werden. Die von den Seitenpfeilern zur Hohlkehle über dem Glascylinder überleitenden, recht kräftigen Sprengbogen waren, wie an der anderen Monstranz, durch Keile befestigt, ebenfalls ein heute verwerflicher Nothbehelf. Reizend sind die Bordüren an dem Glascylinder, schön die Mafswerkbordüre mit Blattornament an der Hohlkehle, der ohne Zweifel ein älteres Modell zu Grunde liegt. Die metallene Halbkugel trägt einen hübsch gegliederten, mit Strebepfeilern flankirten, sechsseitigen, thurmartigen Aufbau, der reich durchbrochen und gut profilirt, obgleich etwas nüchtern, recht gut wirkt. Der geschindelte Helm endigt sehr spitz, so dafs es angezeigt war, auf den noch vorhandenen Knopf die Kreuzblume zu setzen, welche ein einem älteren Modell nachgebildetes Kreuz überragt. Einige silberne Rosetten beleben die sonst glatte Fläche der Halbkugel. Bemerkenswerth ist die untere Endigung der Seitenpfeiler, die an und für sich hübsch und durch die silbernen Rosetten recht passend dekorirt, doch, wie leider vielfach an Monstranzen dieser Zeit, fast allen organischen Zusammenhang mit den anderen Theilen der Monstranz entbehrt.

Ein bemerkenswerthes Schmuckstück, theilweise gegossen und theilweise getrieben, ursprünglich jedenfalls zu profanem Gebrauch bestimmt, kaum etwas später als die Monstranz, hängt an der Gallerie um den oberen Rand des Gewölbes.

Betrachten wir nun, was beiden Monstranzen gemeinsam und für die Nachahmung nicht geeignet ist, so besteht dieses vornehmlich in der isolirten Stellung des Cylinders und in dem gänzlichen Mangel einer Verbindung zwischen Baldachin und Seitenpfeilern. Rührte der erstere Mangel vielleicht daher, dafs man den oft aus Bergkristall bestehenden Cylinder werthvoll genug schätzte, um denselben für sich allein wirken zu lassen? Es war doch eine Kleinigkeit, an den Seitenpfeilern auf diesen Cylinder zu, ein durchbrochenes Ornament zu löthen, welches den grofsen leeren Raum ausfüllte. Wir finden dieses an sehr vielen früheren und späteren Monstranzen und besonders wirksam an der Ratinger. Für neue Arbeiten würde ich eine derartige Anlage unbedingt empfehlen.

Die Isolirtheit des oberen Baldachins erklärt sich zur Genüge aus dem Umstande, dafs derselbe mitsammt der Halbkugel abgehoben werden mufste, um die Lunula aus dem Cylinder herausnehmen zu können. Es ist dies bei allen alten Monstranzen ein Uebelstand, der bei einer Restauration unbedingt gehoben werden mufs. Durch das oft allzu feste Anfassen bei diesem Abheben haben diese Baldachine, wie auch an diesen beiden Monstranzen, allzuviel gelitten und wie mancher ist so mangelhaft eingesetzt worden, dafs der durchgeschobene Stift das Charnier nicht fafste und der ganze Baldachin lose blieb.

Heute kann jeder etwas geübte Goldarbeiter das ganze Mitteltheil der Monstranz bis zur Halbkugel zusammenlöthen, alle Nieten und Keile entbehren und durch Schrauben ersetzen, den Baldachin dann an der Hohlkehle gut befestigen und so die Einrichtung treffen, dafs, während die Monstranz zusammen bleibt, der Glascylinder von hinten herausgenommen wird. Auch ist es dann möglich, eine gute, wirksame und schöne Verbindung zwischen Baldachin und Seitenpfeiler einzurichten.

Das Herausnehmen des Glascylinders habe ich bei beiden Monstranzen so eingerichtet, dafs mit einem leichten Druck auf eine Feder die beiden den Cylinder umfassenden Gallerien sich mit diesem ganz leicht und bequem herausnehmen lassen, dieser Theil der Monstranz als Custodia in das Tabernakel gestellt werden kann und so die hl. Hostie in der Lunula, gesichert gegen Staub und Feuchtigkeit, aufbewahrt wird. Die Lunula ist in beiden Monstranzen neu und natürlich mit einem Rande lose dem Cylinder eingefügt. Eine einfache Hebelbewegung erleichtert das Oeffnen und Reinigen derselben.

Für Stilkenner alter Schule mag noch die Bemerkung hier gestattet sein, dafs im Gegensatz zu deren früheren Ansichten, hier wie an fast allem mittelalterlichen Geräth, viele Details durch Gufs nach älteren und neuen Modellen, die schon mannigfach Verwendung gefunden hatten oder noch finden sollten, hergestellt sind, wodurch die Arbeit selbst wesentlich erleichtert wurde. Es läfst sich aber auch nicht verkennen, dafs in dieser Hinsicht des Guten oft zu viel geschehen ist, wie sämmtliche Fialen beider Monstranzen, besonders aber die feinen Fialen der ersteren, nur allzu deutlich erkennen lassen.

Köln. Gabriel Hermeling.

Nufsbecher des XVI. Jahrhunderts.

Mit 6 Abbildungen.



Für die aus der Schale einer Kokosnufs durch Silberfassung gebildeten Pokale finde ich in den Quellen folgende Bezeichnungen:

1. Ynndische nuss. 1527. Inventar der Kleinodien zu Prefsburg im »Jahrbuch d. österreichischen Kunstsammlungen« 1885, II, Nr. 2914.

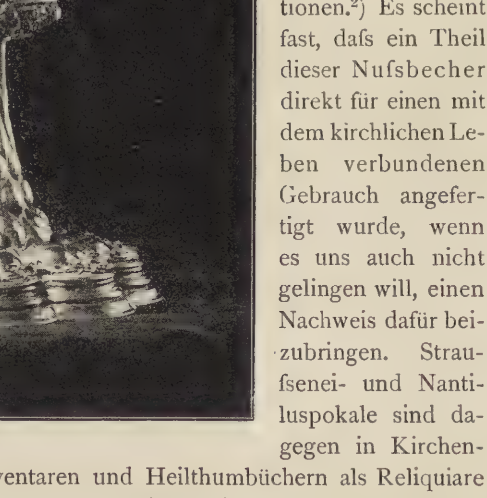
2. Indianische Nusz. XVI. Jahrh. Nachlafs eines Wertheimer Bürgers in Württemb.-Franken 1866, S. 308.

3. Nvs. Mitte des XVI. Jahrh. Virgil Solis bei Bergau, Jamnitzer, B 57.

4. Ein Mernos schon bin ich genannt. Ende des XVI. Jahrh. Auf einem Nufsbecher Inschrift. Ausstellung Düsseldorf 1880, Katalog Nr. 795.

5. Welcher wil wilkom sein in diesem Haufs, der sol krochen dis Noifs. 1582. Inschrift auf einem Nufspokal bei Georg Agath, Breslau. (Gefl. Mittheil. des Besitzers.)





Figur 1.

6. Die dese Noet vell craeckt etc. 1582. Inschrift auf einem Nufsbecher bei † Baron Carl von Rothschild (Frankfurt).

Da von diesen Erwähnungen keine aus dem XVI. Jahrh. herausfällt,[1] darf man wohl annehmen, dafs dieses Jahrhundert ganz besonders an der Ausbildung eines Bechertypus betheiligt war, zu welchem die erste Bekanntschaft mit dem exotischen Gewächs den Anlafs gegeben hat. Die Inschriften auf den letztgenannten drei Stücken zeigen uns die Becher als Profantrinkgeräthe. Die Darstellungen auf den geschnittenen Exemplaren bewegen sich auf keinem eng begrenzten Gebiete; aufser mythologischen Szenen finden wir biblische, in welchen man eine Anspielung auf den Gebrauch des Gefäfses finden kann, wie die Darstellung Loth's oder Noa's, in gleicher Anzahl aber auch solche, welche eine derartige Deutung nicht nahe legen, wie z. B. die Geschichte des hl. Stephanus oder das hl. Abendmahl. Dafs ein Nufsbecher zur hl. Messe gedient habe, ist für die in Betracht kommende Zeit wohl kaum anzunehmen.

Umsomehr überrascht uns das häufige Vorkommen religiöser Kompositionen.[2] Es scheint fast, dafs ein Theil dieser Nufsbecher direkt für einen mit dem kirchlichen Leben verbundenen Gebrauch angefertigt wurde, wenn es uns auch nicht gelingen will, einen Nachweis dafür beizubringen. Straufsenei- und Nantiluspokale sind dagegen in Kircheninventaren und Heilthumbüchern als Reliquiare nicht ungewöhnlich. Die richtige Interpretirung des Stückes, welches wir heute unseren Lesern vorführen, wird vielleicht auch nach dieser Richtung hin Aufklärung verschaffen.

---

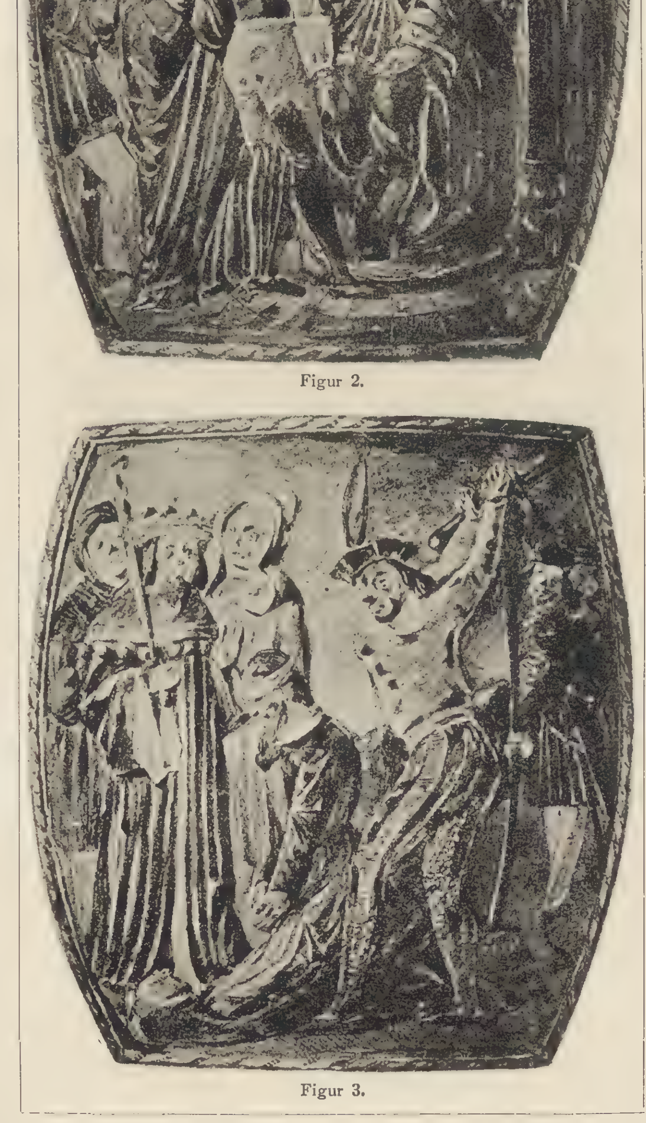
[1] [Das »Glossaire archéologique« von Gay bringt (I, 401) eine bezügliche Inventarnotiz aus 1380. D. H.]

[2] [Solche (nämlich Oelbergsszene, Geifselung und Dornenkrönung) schmücken auch eine in meinem Besitze befindliche Kokosnufs, welche dem XVI. Jahrh. angehört, aber auf einem Kelchfufse des XV. Jahrh. befestigt ist. D. H.]

Ihre Königliche Hoheit die Grofsherzogin von Sachsen bewahrt im Schlosse zu Weimar einen Nufspokal (Fig. 1), welcher, wie ich höre, aus dem Nachlasse des † Prinzen Heinrich von der Niederlande stammen soll. Was uns an diesem Gegenstande besonders fesselt, ist die elegante gothische Arbeit an den Bügeln und die geschnittenen und durch Farben belebten Darstellungen auf der Nufs selbst. Betrachten wir diese zunächst an der Hand der Fig. 2 bis 4, so werden wir einen Stützpunkt für die weitere Untersuchung finden.

Ich mufs gestehen, dafs mir der Inhalt der Darstellungen zunächst fremd war, und dafs ich meinen hiesigen Freunden den Hinweis auf die Legende des hl. Jakobus major verdanke. Schlagen wir die »Legenda aurea« (ed. Graesse 1890, S. 421 ff.) auf, so werden wir die Erklärung der drei geschnittenen Felder finden:

1) S. 423: *Abiathar vero pontifex anni illius seditionem in populo excitavit et misso fune in collo apostoli ipsum ad Herodem Agrippam adduci fecit.*



Figur 2.

Figur 3.

Wir sehen in Fig. 2 den Apostel von zwei Schergen, von welchen der eine in mi-parti mit kurzem Wamms, der andere in einen etwas längeren Rock gekleidet ist, vor Herodes Agrippa geführt. Um den Thronsessel dieses letzteren bemerken wir drei Personen, in welchen wir keine Figuren der Legende zu suchen, sondern diejenigen Amtspersonen zu erkennen haben, welche in der Heimath und zur Zeit des Schnitzers oder des Entwerfers bei einer Gerichtssitzung anwesend zu sein verpflichtet waren. Man wird leicht den Kanzler im langen Talar, den Geistlichen im weifsen Ordensgewande und einen weltlichen Beamten mit Schnurrbart, die Gugel über das Haupt gezogen, erkennen.

2) S. 424: *Decollatus est autem beatus Jacobus...*

Die Hinrichtung fand durch Enthauptung statt; dieses sehen wir auf Fig. 3 auch deutlich genug dargestellt. Auffallend ist auch hier die Beschränkung des Künstlers auf den blofsen Akt der Hinrichtung, wo die Legende denselben in reicher Weise mit Details ausstattet. Statt Herodes

mit seinen zwei Begleitern im Vordergrunde, sowie der zwei Trabanten mit Schwert und Hellebarde im Hintergrunde, würde mancher Meister die Taufe des Josias, welche auf dem Richtplatze stattfand, oder seiner Hinrichtung, die zugleich mit der des Jakobus in's Werk gesetzt wurde, vorgezogen haben. Speziell aus den Worten, welche diesen Vorgang berichten, ersehen wir, dafs der uns vorliegenden Legende nach, Herodes bei der Hinrichtung gar nicht anwesend gedacht ist, wohl aber Abiathar *„pontifex anni illius“*, welchen wir indessen in der Darstellung nicht erkennen können.

3 I) S. 424: *Decollato autem Jacobo . . . disciplui ejus corpus nocte timore Judaeorum rapientes navi illud imposuerunt et sepulturam divinae prudentiae committentes navim sine regimine conscenderunt et angelo domini duce in Galiciam in regno Lupae applicuerunt.*



Figur 4.

Die dritte Darstellung (Fig. 4) zeigt zwei Vorgänge, und zwar den zeitlich vorangehenden im Hintergrunde. Man erkennt das Boot mit einem der Jünger in betender Haltung. Am Steuer entweder den andern Jünger in denselben gelben Mantel gehüllt, welchen er auf der gleich zu besprechenden Darstellung um die Schultern gehängt trägt, oder aber wir haben den *angelus domini* zu erkennen, welcher das Boot leitet. Eine graue Masse, die man zwischen den beiden Figuren zu sehen meint, mag den heil. Leichnam andeuten.

3 II) S. 424: *Ingredientes igitur discipuli ad Lupam dixerunt, dominus Jesus Christus mittit ad te corpus discipuli sui . . .* Lupa sucht die Jünger zu vernichten und sagt ihnen S. 425: *accipite boves, quos habeo in tali loco vel monte, et plaustrum jungite ac corpus domini vestri deferte et locum, sicut volueritis, aedificate.* Sie erwartete, dafs die wilden Stiere *currum dissiparent et corpus dejicerent et ipsos (sc. discipulos) necarent . . . Facto . . . signo crucis . . . boves . . . sine alicujus regimine corpus in medium palatium Lupae detulerunt: quod illa videns et stupens credidit et christiana effecta omnia, quae petierunt, tribuit et palatium in ecclesiam sancto Jacobo dedicans magnifice ipsam dotavit et in bonis operibus vitam finivit.*

Diese Partie der Legende ist am deutlichsten und ausführlichsten zur Anschauung gebracht (Fig. 4). Der mit Ochsen bespannte Wagen enthält den Körper des Heiligen. Neben und hinter dem Wagen schreiten die beiden Jünger, in welchen man Hermogenes und Philetus, deren Bekehrung die Legende ausführlich berichtet, erkennen könnte. Das Gefähr ist gerade im Begriffe in's Schlofs der Lupa einzubiegen, sie selbst zeigt sich in einer Bewegung, die Ueberraschung verräth, auf der Zinne.

Der Ort, an welchem der Leib des hl. Jakobus auf diese wunderbare Weise seine Ruhestätte gefunden hat, ist der seitdem so berühmt gewordene Wallfahrtsort Compostella und vielleicht geht auch die Entstehung unseres Bechers auf diese Lokalität zurück. Wohl ist auch die Verehrung des hl. Jakobus in Italien lebendig, wie z. B. in Pistoja und Padua; trotz dieser Erwägungen muthen uns aber die Darstellungen in einer Weise an, dafs wir nicht an italienische, sondern eher an spanische Arbeit denken müssen.

Da die Schnitzarbeit einen handwerklichen Charakter trägt, so ist es schwer, sie aus den allgemeinen Zügen der Kunstentwickelung heraus zu beurtheilen. Mit anderen geschnittenen Nüssen verglichen, ist die Arbeit von mittlerer Güte, sie erhält aber einen seltenen Reiz durch die Bemalung. Da mir in den mittel- und ost-

europäischen Sammlungen, welche ich bis jetzt kennen gelernt habe, eine bemalte geschnittene Nufs nicht begegnet ist, die Liebe der Spanier aber für Polychromirung plastischer Arbeiten bekannt ist, so dürfte vielleicht auch in diesem Umstande ein Hinweis auf Spanien gesucht werden können. Eine Meisterbezeichnung suchen wir auf der Nufs selbst eben so vergeblich, wie auf der Fassung. Aber ebenso sehr wie wir erwarten dürften, sie auf letzterer zu finden, ebenso wenig hatten wir Hoffnung, ihr auf ersterer zu begegnen, denn Verfertigerzeichen sind auf den geschnittenen Nüssen sehr selten. Ich kenne deren nur zwei. *W* mit einem *T* über der Mitte, dahinter das *F* für *fecit* auf einem Nufsbecher von 1588 bei † Baron Carl von Rothschild (Frankfurt) und der volle Namen des niederländischen Goldschmiedes *„Johan van Merlin fec. 1599“* auf einem ähnlichen Stücke bei S. Addington, London.

Den Charakter der Fassung als spanisch anzusprechen liegt weder Grund noch Hindernifs vor, es ist daher sehr erfreulich, dafs wenigstens zwei an dem Becher vorkommende gravierte Zeichen auf den einstmaligen Besitzer



Figur 5.



Figur 6.

hinweisen: im Spiegel des Deckels ist das eine (Fig. 5) mit *COS*, im Fufse das andere (Fig. 6) mit *CO* und *1547* graviert. Die gothische Fassung läfst sich nur schwer mit dieser späten Jahreszahl in Einklang bringen, besser pafst zu ihr der offenbar jüngere Deckel. Marc Rosenberg.

Zur Geschichte der Wessobrunner Skulpturen.

u den bedeutendsten mittelalterlichen Werken, welche das bayerische National-Museum bewahrt, gehören ohne Zweifel die romanischen Steinskulpturen aus dem Kloster Wessobrunn südlich vom Ammersee. Ausgrabungen, die in dem Pfarrgarten des Ortes in den Jahren 1862 bis 1864 stattfanden, förderten eine grofse Anzahl Bautheile und mehr oder minder beschädigte Bildwerke zu Tage. Unter letzteren ragen elf Apostel- und zwei weibliche Statuen hervor, lauter in Sandstein gehauene vollrunde sitzende Figuren von Dreiviertellebensgröfse, mit einfachem, aber meist trefflichem Faltenwurf und vielfach lebensvoll in der Bewegung. Dazu kommt noch der Torso einer stehenden weiblichen Gewandfigur, ein reizender Engel, der die Kniee beugt und ein Kreuz hält, und mehrere Bruchstücke, darunter ein Kopf mit einer Binde um die Augen, auf eine Personifikation der Synagoge deutend. In jüngster Zeit gelang es auch, eines der beiden Hauptstücke der ganzen Folge, die hl. Maria mit dem Kinde, nahezu unversehrt in einer Dorfkapelle aufzufinden.

Es ist natürlich von grofsem Interesse, zu wissen, wo und wie diese Bildwerke, die in der Geschichte der romanischen Plastik eine ausgezeichnete Stelle einnehmen, angebracht waren. Eine kurze Nachricht darüber bietet P. Cölestin Leutner in der »Historia monasterii Wessofontani« 1753, p. 491 bis 492. Er beschreibt die Marienfigur, die allein zu seiner Zeit noch übrig war, und weifs auch von Apostelstatuen zu erzählen, die einst dazu gehörten, im Laufe der Zeiten aber durch Unbill oder Sorglosigkeit zerbrochen worden seien. Nach seiner Meinung mochte das Marienbild leicht in die Anfänge des Klosters, also in das VIII. Jahrh. zurückreichen. Als den ursprünglichen Standort der Figuren nennt er die Marienkapelle, die um 753 erbaut wurde und mit wenig Veränderungen sich bis zum Jahre 1707 erhalten hatte. Als dieselbe damals abgebrochen wurde, um Platz für den Neubau der Konventsgebäude zu gewinnen, übertrug man die Marienfigur, die unter dem Namen *„Mater Sanctae Spei“* besondere Verehrung genofs, in die grofse Klosterkirche. Wo die Skulpturen in der Marienkapelle, welche gewöhnlich „das alte Münster“ genannt wurde, gestanden, giebt Leutner nicht an; er sagt nur, die Madonna sei ehemals nicht auf einem Altar, sondern an einem anderen Orte des Tempels gesehen worden und vermuthet, dafs dieselbe bei der Restauration der Kapelle unter Abt Paul in den Jahren 1471 bis 1474 von ihrer ursprünglichen Stelle entfernt worden sei.

In bewufsten Gegensatz zu Leutner's Angaben stellte sich nun Konservator Dr. Hugo Graf. Nach eingehender Untersuchung der Skulpturen sowie der Bautheile aus Wessobrunn ge-

langte er zur Ueberzeugung, dafs wir Fragmente eines Lettners vor uns haben und dieser könne selbstverständlich nur in der eigentlichen Klosterkirche, im St. Peters-Münster gesucht werden.[1]) Zur Rechtfertigung eines solchen aus inneren Gründen gefolgerten Schlusses war noch weiter anzuführen, dafs das grofse hölzerne Kruzifix, welches beim Abbruch der Klosterkirche 1810 in die Pfarrkirche verbracht wurde und das nach einer 1662 daran angehefteten Inschrift „seit unvordenklichen Zeiten" im St. Peters-Gotteshaus über dem Kreuzaltar seinen Platz hatte, mit den Skulpturen stilistisch vollkommen übereinstimme, so dafs sich die Annahme aufdränge, das Kruzifix und die Figuren hätten einst ein zusammengehöriges Ganzes gebildet.[2]) Standen aber letztere wirklich in dem grofsen Münster, so waren in den Baunachrichten über dasselbe zugleich auch Anhaltspunkte für eine auf historische Quellen gegründete Datirung der Skulpturen gegeben. Die Peterskirche wurde im VIII. Jahrh. errichtet und in der Mitte des XI. Jahrh. um- oder wahrscheinlicher neu gebaut (1065 Weihe); weitere Veränderungen fanden statt in der 2. Hälfte des XIII. Jahrh. (Weihen 1253 und 1285), und mit dieser letzten Bauperiode lassen sich die stilistischen Merkmale der Bildwerke am ehesten vereinbaren und zwar wird man die Entstehung derselben näher der Mitte als den 80er Jahren des Jahrhunderts setzen müssen.[3])

Um den Widerspruch zwischen Leutner's Behauptung und der Ansicht Dr. Hugo Graf's, welcher auch ich mich anschlofs,[4]) womöglich zu lösen, durchsuchte ich nun das in Betracht kommende handschriftliche Material im königl. bayerischen Reichsarchiv sowie in der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München und fand in einem Manuskript der letzteren in der That die erwartete Auskunft. Die Handschrift (*Cod. lat.* 27160) trägt den Titel: *Hyperdulia Wessofontana* und ist von einem Wessobrunner Mönch in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrh. geschrieben. Die *Hyperdulia* ist theils Konzept, theils Reinschrift. Die betreffenden Stellen lauten:

Konzept-Blatt 22 Pars III § 6: *Imago saxea Matris Sanctae Spei ante ducentos ferme annos cum duodecim Apostolorum statuis in Regulari Ecclesia muro imposita cernebatur, qui choro obductus Religiosos . . . .*[5]) *a plebe separabat. Murus ille cui tredecim illae statuae ex arenariis lapidibus sculptae innitebantur, dirutus elegantioris credo structurae causa, quam Reverendissimus DD. Gregorius Pontanus*[6]) *iam pridem meditabatur, Bernardus autem successor*[7]) *ad colophonem perduxit, Apostolorum statuae per neglectum confractae et cum aliis ruderibus fundamentis iniectae.*[8]) *Sola Virginis imago felix fuisse . . . . poterat, quod non defossa, iniuriis tamen coeli exposita aliquamdiu ad Ecclesiae portam inter alias ruinas iacere licuit. Miserti demum aliqui Iconem iam neglectam Capellae Beatissimae Virginis, de qua nobis frequentissimus sermo, intulere et post aram Principem repositam fidelium, qui eam ibi quaerere vellent, cultui exposuere. Nec defuerunt, qui Virgini in angulo etiam reveren-*

---

[1]) »Kataloge des bayerischen Nationalmuseums«. V. Bd.: Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter: I. Romanische Alterthümer. Von Dr. Hugo Graf. S. 14. Mit Abbildungen.

[2]) Das Kruzifix ist abgebildet in der Skizze der »Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande«, von Berthold Riehl. (»Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins« 1890, S. 56.)

[3]) Es sei hier gestattet, eine von mir in der Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« vom 18. Juni 1890 geäufserte Meinung zu berichtigen. Eine Dedikationsurkunde besagt: *Anno 1285 dedicatum est hoc monasterium et altare publicum et altare S. Sebastiani in crypta* . . . . Ich habe nun früher *altare publicum* für identisch gehalten mit Laienaltar, Kreuzaltar; Leutner dagegen erkennt darin den Hochaltar und wohl mit Recht. In diesem Sinn wird der Ausdruck gebraucht in einer Urkunde vom 10. Februar 1254 für den Dom zu Gurk. (Vgl. Alfred Schnerich in den »Mittheilungen der k. k. Centralkomm.«, Neue Folge XV 1889, S. 65; XVI 1890, S. 181.) Es würden somit nur zwei Weihen des Kreuzaltars in Wessobrunn bestehen bleiben, nämlich in den Jahren 1065 und 1253. Mit letzterer wird die Herstellung des grofsen Kruzifixes, sowie der Skulpturen und des Lettners überhaupt zusammenhängen.

[4]) Die roman. Alterthümer des bayer. Nationalmuseums. (»Allgem. Ztg.«, Beilage vom 18. Juni 1890.)

[5]) Hier folgt ein mir unverständliches Wort: *oscines?*

[6]) Abt von 1607 bis 1655.

[7]) Abt von 1655 bis 1666. Von ihm heifst es in Kap. 3 der Handschrift: *Idem Reverendissimus Abbas totum Wessobrunnense Templum antiquitate detersa splendidius effecit, ut Inscriptio aureis characteribus in fornice testatur: Ad Majorem Dei Ter Opt. Max. Coelitumque Suorum Gloriam et honorem Hoc Templum Gypso incrustatum sedilibus et Summo Altari exornatum fuit M. D. C. LXIII.* (Vgl. auch, was Leutner l. c. p. 442 ff. über die Thätigkeit dieses Abtes sagt.)

[8]) In der That wurden bei den Ausgrabungen 1862 bis 1864 die Skulpturen und Bautheile auf einer Fläche von drei Tagwerken in die Fundamente ehemaliger klösterlicher Gebäude eingebettet gefunden und nur mit grofser Mühe aus dem Mauerwerk ausgehoben.

tiam exhiberent . . . . Hoc certum, quod Imago cum basi sibi cohaerente ex postico protracta arae demum imposita fuerit, facies ut hoiem referret coloribus obducta, tota denique veste quadam amicta. Duravit hoc habitu fere ad annum 1707, quo Capella recentis aedificii causa diruta fuit: tum Mater Sanctae Spei in Ecclesiam monasterii translata penes aram S. Pontiani qua parte nunc dies admittitur, locum obtinuit, verum nec hunc stabilem. Stabat sub arcu, ubi hodie S. Spei aram veneramur lustrale Marmor; hoc postquam loco motum et portae templi obviam positum, substituta est saxea hoc statua, eoque situ usque ad annum Domini 1717 permansit. Demum Reverendissimus Thassilo... aram erexit, quam supra iam quidem pro dignitate descripsimus . . . . Es steht somit zweifellos fest, dafs die Angaben Leutner's unrichtig sind und die Skulpturen thatsächlich den Lettner der grofsen Klosterkirche schmückten.

Wie erklärt sich aber der Widerspruch zwischen Leutner und dem Verfasser der *Hyperdulia?* Sollte der Chronist, der sonst mit grofser Sorgfalt alle Nachrichten gesammelt hat, gerade hier so schlecht unterrichtet gewesen sein und von dem keine Kenntnifs gehabt haben, was ein Mitbruder von ihm so ausführlich zu schildern wufste? Die Antwort auf letztere Frage lautet: Leutner kannte den wahren Hergang recht wohl, denn die *Hyperdulia Wessofontana* ist — von ihm selbst geschrieben. Aber warum verschweigt er in seinem Geschichtswerke die Wahrheit? Der Grund hiervon dürfte sofort klar werden, wenn wir die grofse Verehrung in's Auge fassen, welche das Marienbild im vorigen Jahrhundert genofs. In der *Hyperdulia* läfst sich Schritt für Schritt verfolgen, wie der Kult des Bildes anfängt und wie er wächst; so lange es noch mit den Aposteln am Lettner thronte, wurde es offenbar nicht geschätzt, denn sonst hätte man es nach dem Abbruch der Chorschranken nicht eine Zeit lang unbeachtet draufsen vor der Kirche liegen lassen. Die Verehrung begann vielmehr erst allmälig mit der Aufstellung in der Marienkapelle. Und hier stand es Anfangs in einem Winkel des Chores, bis es endlich auf einen eigenen Altar gesetzt wurde. Nach der Uebertragung in die Klosterkirche steigerte sich der Kult mehr und mehr; es ist rührend, die Lobpreisung zu lesen, welche Leutner der *Mater Sanctae Spei* widmet: *„in qua nemo speravit et confusus est . . . . ad te Gloria Jerusalem et gentis nostrae, fontium nostrum tam multiplex decus Virgo ter admirabilis convertimur: Sic nos tu visita, sicut te colimus, at dum te in tot imaginibus propitiam veneramur, Matrem Sanctae Spei te omnibus monstrare nunquam definito.“* Unter solchen Verhältnissen ist es leicht begreiflich, dafs der Chronist das Alter der Verehrung des Bildes möglichst hoch bemifst; und demselben Zwecke der Verherrlichung dient die Angabe, dafs die Figur von jeher in der alten Marienkapelle gestanden, in der die sieben gefeierten Martyrer des Klosters aus der Zeit der Ungarn-Einfälle ruhten. *„Artificis manus quando evaserit haec statua, aut qua ratione ad nos devenerit? documentis destituti, ignoramus quidem; antiquitatem vero, quam ipsum artefactum prae se fert, si consideremus, ac praeterea perpendamus, inchoati cultus indicia nulla reperiri, sed id solum constare illam una cum aliis similibus duodecim statuis SS. Apostolorum in prima Monasterii nostri B. V. Ecclesia stetisse, in qua non alii, quam qui maximum Fontibus nostris splendorem sanctitatis dederunt, quorumque translationem quoque jam sub B. Thientone retulimus, tumulari consueverant: forte haud immerito quis eandem ipsi Monasterio coaevam suspicari posset.“* (Leutner l. c. p. 491.) Wir dürfen dem fleifsigen Benediktinermönch nicht zürnen ob dieser frommen Täuschung; handelte er doch nur als Kind seiner Zeit, wenn er bei der 1000jährigen Gründungsfeier des Klosters möglichst viel zu Ruhm und Preis desselben beitrug, ohne gerade immer Alles ängstlich abzuwägen.

Die Handschrift enthält noch eine weitere nicht uninteressante Notiz über die Marienfigur. Konzept-Blatt 23 Pars III § 7: *Imago saxea cum in Ecclesiam transferenda esset, eius modi fuit, ut basis eius ipsam imaginem pondere superaret. Procisa ergo et praetusa pedis . . . superflua . . . ut commodius posset in ara collocari. Illa vero lapidis segmenta mirum, qua aviditate religiosa plebs abripuerit: petita hinc inde horum fragminum aliquid variarum calamitatum remediis adhiberi coepta agris etiam infossa, quasi benedictionem segeti allaturus speraretur lapis, de statua praedecisus illius Virginis.“* Der Sockel der Marienfigur ist wirklich unten roh zugehauen.

München. Dr. Gg. Hager.

In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?



eber diese Frage sind in der »Zeitschrift für christliche Kunst« bereits mehrere Abhandlungen erschienen. Während in Bd. II Sp. 124/25 und Bd. III Sp. 168, 258/60 die Gothik als die für den Kirchenbau angemessenste Stilform hingestellt worden ist, sucht der Verfasser eines in Bd. III Sp. 377 ff. erschienenen Aufsatzes auch dem romanischen Stil für gewisse Fälle eine Berechtigung zu wahren. Wenn es nun wohl nicht angebracht sein dürfte, hier nochmals in eine eingehendere Erörterung dieser Frage einzutreten, so möge es doch erlaubt sein, wenigstens einen Umstand, welcher bei dieser Frage von nicht geringer Bedeutung ist, noch besonders zu betonen. Da derselbe zu Gunsten der Gothik in die Wagschale fällt, so sei im Voraus bemerkt, dafs diese Zeilen dennoch keineswegs aus Abneigung gegen den romanischen Stil geschrieben sind. Wird doch gerne anerkannt, dafs so viele Bauwerke aus der Blüthezeit der romanischen Kunst sich in hohem Grade durch eine eigenartige monumentale Schönheit auszeichnen. Namentlich in Bezug auf feierliche Ruhe und kraftvolle Würde, welche bei einem Bauwerke so aufserordentlich wohlthuend wirken, werden die romanischen Kirchen kaum von den Schöpfungen irgend eines anderen sog. Bogenstils übertroffen. Die schweren Pfeiler und gewaltigen Mauermassen mit ihren spärlichen Durchbrechungen sind besonders für den Eindruck, den wir im Innern der Kirchen empfangen, von gröfstem Vortheil, indem sie den Gewölben eine für unser Gefühl derart kraftvolle Stütze verleihen, dafs selbst durch diese über unserem Haupte ausgespannten Steinmassen, so schwer sie auch sein mögen, selten ein beunruhigendes Gefühl entsteht, der Eindruck der Ruhe, den das ganze Gebäude athmet, gestört wird. Bei keinem der sog. Bogenstile ist das Verhältnifs zwischen Stütze und Last ein so angemessenes als in der romanischen Baukunst. Namentlich gilt dies von denjenigen spätromanischen Kirchen, in welchen die Gewölbe schon eine etwas leichtere Form angenommen, ohne dafs Pfeiler und Wände in gleichem Mafse an Stärke verloren haben.

Diesen ästhetischen Vorzügen des romanischen stehen aber manche andere des gothischen Stils gegenüber. Vor Allem dürften hier sehr gewichtige technische und praktische Nachtheile in Betracht kommen, welche bei Bauten im romanischen Stil sich ergeben. Dafs die umfangreichen Pfeiler den freien Durchblick vielfach zu sehr behindern, dafs die gewaltigen Mauermassen eine grofse Materialverschwendung bedingen, ist wohl zu beachten. Doch noch aus einem anderen Grunde mufs der romanische Stil für die Bedürfnisse unserer Zeit als ein unpraktischer bezeichnet werden. Dieser Grund liegt in den verhältnifsmäfsig kleinen Fenstern, welche den romanischen Kirchen eigen sind. Wie solche im Mittelalter mit einer farbigen Verglasung versehen wurden, so ist man heute glücklicherweise wieder auf den Standpunkt gelangt, diesen Fensterschmuck als eine unerläfsliche Zierde eines vollkommen künstlerisch ausgeschmückten Gotteshauses zu betrachten. Vermag ja nichts so sehr den Gesammteindruck, den das Innere einer Kirche hervorruft, zu heben als die in glühender Farbenpracht erstrahlenden Lichtöffnungen, vorausgesetzt, dafs diese Farben gutgewählte und harmonische sind (was freilich bis jetzt leider zu den gröfsten Seltenheiten gehört). Nun ist aber eine romanische Kirche mit ihren verhältnifsmäfsig kleinen Fenstern, wenn diese eine stilgemäfse Bemalung erhalten, so schwach erhellt, dafs hierdurch ein grofser Uebelstand hervorgerufen wird. Im Mittelalter, als die Buchdruckerkunst noch nicht erfunden war, hatte jener Umstand noch keine wesentliche Bedeutung. In der Gegenwart verlangt man aber seine Andacht vorzugsweise aus einem Gebetbuche zu verrichten, und wenn eine mit kleinen Fenstern versehene Kirche selbst an hellen Tagen nur höchst mangelhaft erleuchtet ist, und beim Morgengottesdienst immer noch Dunkelheit oder Dämmerlicht herrscht, da schon in einem mit gröfseren Fenstern versehenen Gotteshause die künstliche Beleuchtung der natürlichen gewichen ist, so darf dies gewifs als ein Uebelstand bezeichnet werden, welcher durchaus nicht zu Gunsten der romanischen Kirchen spricht. Die Fenster in wesentlich gröfseren Verhältnissen anzulegen, ist aber — abgesehen davon, dafs ein grofses, rundbogiges, nicht mit Pfosten und Mafswerk versehenes Fenster sehr unschön ist — wohl nicht zulässig. Technische Bedenken dürften zwar hier nicht entgegenstehen, wenn man die Gewölbe

in leichterem Material (in Schwemmsteinen, wie in Bd. III Sp. 383 vorgeschlagen ist) ausführte. Zugleich mit dem Material wird man aber, ohne Gefahr vom romanischen Stil wesentlich abzuweichen, nicht wagen dürfen, die Form der romanischen Gewölbe, welche mehr oder weniger den Eindruck der Schwere hervorrufen, wesentlich abzuändern. Solche Gewölbe verlangen aber schon aus ästhetischen Gründen eine kräftige Unterstützung mittels starker, nur in geringem Mafse durchbrochenen Mauermassen. Es möge hier die treffliche Bemerkung in Bd. III Sp. 168 zu wiederholen erlaubt sein: „Kein Stil ist darin auch empfindlicher und gestattet weniger eine freiere Auffassung und Disposition: werden diese strengen, ganz unabänderlichen Ueberlieferungen nur im Geringsten verlassen, erlaubt man sich leichtere Pfeiler oder Säulen, gröfsere Fensteröffnungen, sofort ist der neuromanische, der Kasernenstil da, und vor dem bewahre uns der Himmel. Die meisten sogen. romanischen Kirchen unserer Zeit, ich möchte sagen, fast alle, mit nur winzigen Ausnahmen, tragen leider nur allzusehr dieses Gepräge". Wer durchaus gewisse konstruktive Mittel der Neuzeit (einschliefslich Eisen und Schwemmsteine) in einer diesen Mitteln angemessenen Weise anwenden will, wird, und darin mag der Verfasser der Abhandlung in Bd. III Sp. 377 ff. in vollem Mafse Recht haben, wohl eher zu befriedigenden Resultaten gelangen, wenn er nicht an gothische, sondern an romanische Formen anknüpft; aber im Grofsen und Ganzen werden diese Schöpfungen nicht mehr den Charakter des romanischen Stils besitzen.

Wenn nun genügend grofse Fenster als eine für den neuzeitlichen Kirchenbau unerläfsliche Bedingung hingestellt werden, so lassen sich die Lichtöffnungen in der Gothik durchaus hinreichend, ja sogar so grofs herstellen, dafs die ganzen Aufsenwände bis auf äufserst geringe, für die Gewölbstützen nothwendigen Mauertheile durchbrochen werden. Je weiter man aber in dieser Beziehung geht, desto eher setzt man sich freilich der Gefahr aus, dem Gebäude jenen Ernst und jene ruhige Würde zu nehmen, welche im Anfange dieser Zeilen als eine der schönsten Vorzüge des romanischen Stils bezeichnet worden ist. Denn bei Betrachtung des Innern gothischer Kirchen kommt ein Theil der Gewölbstützen, d. h. Strebepfeiler und Strebebögen, weil sie aufserhalb des Gebäudes angebracht sind, auf den Beschauer nicht zu unmittelbarer Wirkung. Doch es ermöglicht auch hier die so viel Freiheit gestattende Elastizität des gothischen Stils, die Stützen zur Last im vollsten Einklang zu bringen (wie dies auch thatsächlich bei manchen Kirchen, namentlich des XIII. und auch noch des XIV., seltener des XV. Jahrh. geschehen ist). Denn abgesehen davon, dafs die Gewölbe, Rippen und Kappen viel leichter und zierlicher konstruirt werden können als im romanischen Stil, vermag man die Kraft der Stützen — auch vom Innern der Kirche aus betrachtet — genügend kräftig zu gestalten. Da solches indessen bei neuen gothischen Kirchen in der Regel nicht in dem Mafse geschieht, wie dies m. E. im Interesse einer befriedigenden Wirkung wünschenswerth erscheint, so dürften hier vielleicht einige Vorschläge gestattet sein.

Um zunächst von der Hallenkirche zu sprechen, beschränke man die freistehenden, die Schiffe theilenden Säulen — vorausgesetzt, dafs nicht eine Materialersparnifs geboten ist — nicht auf das äufserst zulässige Mafs, und statt den Aufsenwänden drei einfache Dienste oder nur ein Rundsäulchen vorzulegen, oder die Rippen auf Konsolen zu setzen, oder gar, wie vielfach in der Spätgothik, in die Wandfläche einschneiden zu lassen, wende man den freistehenden Säulen entsprechende Halbsäulen bezw. halbe Bündelsäulen an oder ziehe einen Theil der Strebepfeiler nach innen, so dafs die Dienste sich (glatten oder profilirten) Wandpfeilern anlehnen, welche oberhalb der Fenster mittels Schildbögen verbunden werden. Es kann dann keinenfalls der äufserst unangenehme Eindruck entstehen, dafs die eingespannten Gewölbe mit ihrem senkrechten und besonders auch ihrem seitlichen Druck keinen genügenden Widerstand fänden. Sollten beim theilweisen Einziehen der Strebepfeiler diese in ihrer äufsern Wirkung beeinträchtigt werden, d. h. hier zu schwach erscheinen, so bliebe freilich nichts anderes übrig, als diese Pfeiler in einer Stärke anzulegen, welche das in konstruktiver Hinsicht erforderliche Mafs überschreitet.

Bei Kirchen im Kathedralsystem kann man in gleicher Art in den Seitenschiffen verfahren, ein entsprechendes Resultat aber auf irgend eine Weise auch im Mittelschiff erzielen, indem man zunächst die Säulen (bei Bündelsäulen mindestens in der Querachse der Kirche; ähn-

lich wie im Kölner Dom) genügend stark herstellt und am Lichtgaden den Wänden, wenn eben möglich, nicht etwa nur je einen einfachen Dienst vorlegt. Denn letzteres würde, namentlich wenn bei sehr grofsen Fenstern nur geringe Theile der Wände übrig geblieben wären, den Eindruck zu grofser Schwäche hervorrufen und unser ästhetisches Gefühl nicht befriedigen.

In der Gothik tritt uns zwar das Bestreben entgegen, möglichst leicht und zierlich zu konstruiren und an Stelle der in der romanischen Kunst herrschenden Ruhe die lebendig wirkende Kraft zu setzen, ein Bestreben, welches in der Spätgothik in vieler Hinsicht übertrieben worden ist. Doch hat man in angedeuteter und auch in anderer Weise, wo dies aus Schönheitsgründen erforderlich war, mannigfache Ausnahmen sich gestattet. Es sei nur an die Querrippen erinnert, welche, obwohl sie in konstruktiver Hinsicht eine geringere Stärke erlauben als die Diagonalrippen, doch der äufsern Wirkung wegen vielfach in kräftigeren Verhältnissen ausgeführt worden sind als die letzteren. Die Spätgothik ist zwar in dieser Hinsicht folgerichtiger, aber trotzdem aus vielen (vielleicht bei späterer Gelegenheit zu erläuternden) Gründen nicht nachahmenswerther als die Gothik des XIII. und XIV. Jahrh., einer Zeit, welche uns wohl die schönsten Vorbilder für neuzeitliche, sowohl reiche als einfache Kirchen geliefert hat. G. Humann.

Nachrichten und Bücherschau.

† Hermann Kotthoff,

Professor an der philosophisch-theologischen Lehranstalt zu Paderborn, ist daselbst am 9. Juli 1891 im Alter von 50 Jahren gestorben. — Mit ausgedehntem Wissen verband er grofse Liebenswürdigkeit und wirkte durch beide höchst anregend, sowohl in dem engeren Kreise seiner eigentlichen Berufsthätigkeit, als in dem weiteren Bereiche seiner zahlreichen Beziehungen. — Im letzten Jahrzehnt widmete er sich mit besonderer Vorliebe kunstarchäologischen Studien, welche manchen Beitrag zur Kunstgeschichte seiner Diöcese erwarten liefsen. Von Anfang an hat die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" ihn zu ihren eifrigsten Mitgliedern gezählt, und der Vorstand derselben verliert in ihm einen Genossen, auf dessen verständigen Rath und thatkräftigen Beistand grofser Werth gelegt wurde. S.

Die Geschichte der Renaissance in Italien, von Jacob Burckhardt, liegt in der dritten, vornehmlich von Holtzinger besorgten Auflage (auf welche hier — Bd. III Sp. 232 — bereits hingewiesen wurde) nunmehr vollendet vor. Das klassische Buch, welches zur Verbreitung und Vertiefung der Bekanntschaft mit den italienischen Renaissance-Denkmälern wohl mehr als irgend ein anderes beigetragen, hat in Bezug auf die Form an Handlichkeit und Schönheit, in Bezug auf den Text und die Illustrationen an Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit noch erheblich gewonnen. Dem Kapitel über „Die Formenbehandlung des XVI. Jahrh." ist der wichtige Paragraph über „Die Verhältnisse" durch den Abdruck der vortrefflichen Darlegung von Thiersch in dem »Handbuch der Architektur« von Durm beigefügt worden. Ohne Zweifel wird die neue Auflage das neue Vademecum werden für Alle, welche in Italien die Renaissance gründlich kennen lernen wollen.

Die heilige Schrift des alten und neuen Testamentes. Aus der Vulgata übersetzt von Dr. J. F. v. Allioli. Illustrirte Volksausgabe. Berlin, Verlag von Friedrich Pfeilstücker.

Diese neue illustrirte Ausgabe der heiligen Schrift, welche die Approbation des hochw. Herrn Fürstbischofs von Breslau für sich hat, soll in 45 Heften à 50 Pf. erscheinen und in längstens zwei Jahren vollendet sein. Jedem Hefte soll ein Vollbild in Farbendruck beigegeben werden und aufserdem das Ganze über 1000 Textillustrationen enthalten. Bis jetzt liegen 6 Hefte vor, deren Format (Kleinfolio) ein recht gefälliges, deren Druck ein sehr klarer, deren Ausstattung eine würdige ist. Von den Lichtdruck- (nicht Farbendruck-) Tafeln, die zumeist Gemälden berühmter Meister (leider nicht den Originalen) nachgebildet sind, lassen einige in Bezug auf die Ausführung zu wünschen übrig. Die Textillustrationen sind von ungleicher Güte, aber im Ganzen gelungen. Sie bestehen in Abbildungen von Gegenständen, Orten, Pflanzen, Thieren, Denkmälern u. s. w., welche eine gewisse, stellenweise etwas entfernte Beziehung zum biblischen Berichte haben und zu dessen Erklärung durch Herbeischaffung von allerlei kulturhistorischem Material mannigfache lehrreiche und interessante Beiträge liefern. Da in deren Auswahl sich Verständnifs und Takt zeigt, so darf den Abbildungen der weiteren Hefte mit Vertrauen entgegengesehen werden. G.

Die Katakomben-Gemälde und ihre alten Kopien. Eine ikonographische Studie von Joseph Wilpert. Mit 28 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg 1891, Herder's Verlag.

Diese vortreffliche Studie beschäftigt sich mit den von 1578 an zuerst durch den Dominikaner Fra Alfonso Ciacconio, dann durch den Flamänder Philipp de Winghe veranstalteten Abbildungen von Katakomben-Gemälden. Beide benutzte trotz ihrer Unzuverläfsigkeit Bosio in seinem berühmten, bis heute in Geltung gebliebenen

Werke »Roma Sotteranea«, welches gerade wegen des bis jetzt behaupteten Ansehens die Hauptschuld trägt an den vielen und argen Irrthümern, welche in alle bezüglichen Veröffentlichungen Aufnahme gefunden haben. Diese Irrthümer weist der Verfasser im Einzelnen nach, indem er zuerst den vatikanischen Bilderkodex Ciacconio's, sodann den vallicellanischen Bilderkodex Bosio's auf's Sorgfältigste untersucht, die verschiedenen Zeichner derselben fesstellt, ihre zahlreichen Mifsdeutungen durch Vergleichung ihrer Abbildungen mit den noch erhaltenen Gemälden aufdeckt und durch die beigefügten, recht guten Lichtdrucktafeln veranschaulicht. Vollauf begründet erscheint die Mahnung, welche der Verfasser an diese mühevollen, aber auch sehr ergebnifsreichen Prüfungen knüpft, das gesammte Abbildungsmaterial der Katakomben-Malereien, insoweit ihm nicht neue Aufnahmen zu Grunde liegen, mit der gröfsten Vorsicht zu benutzen, um die vielfachen ikonographischen Mifsverständnisse, welche durch dasselbe herbeigeführt sind, endlich zu entfernen. H.

Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüthe und des Klassizismus von Dr. Georg Galland. Mit 181 Textabbildungen. Frankfurt 1890, Verlag von H. Keller.

An die epochemachenden Werke über die holländischen Kunstdenkmäler von Ysendyck's und Ewerbeck's schliefst sich die vorliegende Veröffentlichung als ebenbürtige Arbeit an. Sie umfafst die Architektur und Plastik, die grofse wie die kleine, und knüpft ihre eingehenden Untersuchungen nicht nur an die erhaltenen Denkmäler, sondern auch an die verschwundenen, aber in Abbildungen noch fortlebenden. Die Nachforschungen, welche der Verfasser gerade in dieser Hinsicht mit aufserordentlichem Erfolge angestellt hat, haben eine grofse Anzahl neuer Gesichtspunkte geboten, und das Beweismaterial, welches zum Theil auch in den vortrefflichen Abbildungen zur Anschauung gebracht ist, sehr erheblich vermehrt. Mit gesteigerter Hochachtung für die Erzeugnisse der holländischen Architektur, namentlich in ihrer kurzen Blüthezeit von 1560 bis 1620, und der gleichzeitigen, aber auch noch späteren holländischen Bildnerei, zumal in Stein und Holz, erfüllt das Studium dieses inhaltreichen Buches, welches zugleich, besonders in seinem vierten, fast die Hälfte des Ganzen einnehmenden Abschnitte „Kunsttopographie XVI. und XVII. Jahrh." als ein höchst instruktiver Begleiter auf einer bezüglichen Studienreise sich erweisen würde. W.

Bartholomäus Bruyn und seine Schule. Von Eduard Firmenich-Richartz. Inaugural-Dissertation der Universität Strafsburg. Leipzig 1891, Druck von August Pries.

Durch diese gründliche, mit einigen Abbildungen ausgestattete Studie hat der junge Verfasser die Kenntnifs des so vortrefflichen und fruchtbaren kölnischen Malers durch Darlegung seiner Lebensverhältnisse und seines Entwickelungsganges, Nachweis seiner Gemälde und deren Eigenart, sowie der Schule, die er gebildet hat, sehr erheblich gefördert. Zu dieser Schule zählt vor Allem sein eigener, gleichnamiger Sohn, der bisher schon als der von Scheibler entdeckte „Meister mit den blassen Gesichtern" vermuthet wurde, von dem Verfasser aber auf Grund einer Gemälde-Inschrift nachgewiesen wird. Mögen unseren wackeren Forscher seine ersten glücklichen Erfolge ermuthigen, seine Studien auf dem Gebiete der der Durchforschung noch so bedürftigen alten und ältesten Kölner Malerschulen mit allem Eifer fortzusetzen! S.

Der Todtentanz in der St. Michaelskapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg im Breisgau. 14 Abbildungen mit erläuterndem Text von A. Poinsignon. Herausgegeben vom Breisgauer Verein „Schau' in's Land". Freiburg 1891, Verlag von Herder.

Diese in Freskomalerei ausgeführte Darstellung des Todtentanzes stammt erst aus dem Jahre 1757 und hat im Jahre 1856 eine Erneuerung erfahren, die ihr nicht zum Vortheile gereicht, weil sie zu viel Neues hineingetragen hat. Trotzdem verdient jene eine genaue Beachtung, weil sie einen sehr lehrreichen Beleg dafür bietet, welche Umgestaltung diese eigenthümliche, kulturhistorisch so merkwürdige, in der zweiten Hälfte des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. zu so grofser Bedeutung gelangte Bilderreihe im XVIII. Jahrh. erfahren hat. Instruktiv sind sowohl die allgemeinen Bemerkungen, welche der Verfasser vorausschickt, wie seine speziellen Erklärungen der einzelnen vortrefflich reproduzirten Bilder. D.

Ein Brustbild des hl. Aloysius in Farbendruck hat die St. Norbertus-Druckerei in Wien herausgegeben. Das nach einem Entwurfe des † Prof. Klein auf Goldgrund vortrefflich ausgeführte Medaillonbild ist sehr gut im Ausdruck und die Ornamentirung der Ecken eine recht vornehme. Die weiteste Verbreitung ist dieser anmuthigen Darstellung des so populären Heiligen zu wünschen, und um so sicherer su erwarten, als der Preis (1 Mk.) äufserst mäfsig ist.

Eine „bildliche Darstellung der hl. Messe" (bezw. Erinnerung an das erste hl. Mefsopfer) in Farbendruck bietet der Verlag von L. Auer in Donauwörth als Grofsfolioblatt zu sehr billigem Preise. Die überaus reiche, im Allgemeinen frühgothisch gehaltene Baldachin-Anlage enthält der Darstellungen, Inschriften, Fialen, Stilmotive u. s. w. zu viele, auf Kosten der Einheit, Uebersichtlichkeit und Ruhe. Mit viel weniger Mitteln und viel mehr Konsequenz wäre etwas viel Ansprechenderes und Wirkungsvolleres zu erreichen gewesen. Der technisch tüchtige Verlag, dem die weitere Pflege des Farbendruckes wohl zu empfehlen ist, möge sich für die Lösung ähnlicher Aufgaben an die mittelalterlichen Miniaturen in Zeichnung und Farbe viel enger anschliefsen! Die illuminirten Kodizes des XIV. Jahrh. bieten in dieser Hinsicht sehr reiches vorbildliches Material, welches sich durch strenge architektonische Anordnung, einfaches Ornament, gut stilisirte Figuren und wenige, aber desto harmonischer zusammenstimmende Farben auszeichnet. Nur diejenigen Zeichner, welche mit diesem Schatze sich vertraut gemacht haben, sind zur Lösung solcher Aufgaben, wie die vorliegende berufen. B.





3 4 2

6 1 5

Photographie u. Lichtdruck B. Kühlen, M.

Glasgemälde der Sammlung Vincent in Konstanz.

Abhandlungen.

Glasgemälde der Sammlung Vincent in Konstanz.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



Von den im Privatbesitz befindlichen Kunstsammlungen gilt die Regel, daß sie als solche nur höchst selten die zweite Generation überdauern. Vorher pflegen sie entweder dem Hammer zu verfallen und so zahlreiche andere Sammlungen bilden bezw. ergänzen zu helfen, oder ungetheilt durch Schenkung resp. Verkauf in ein öffentliches Museum überzugehen. Eine Ausnahme von dieser Regel macht die berühmte Sammlung Vincent in Konstanz, welche von dem Kaufmann Johann Nikolaus Vincent im Jahre 1820 begonnen und bis zu seinem 1865 erfolgten Tode mit unermüdlichem Eifer und beispiellosem Erfolge fortgesetzt wurde. Ungeschmälert verblieb sie im Besitze seines Sohnes Joseph, der im Jahre 1890 starb, und dem letzteren Erbe steht erst jetzt eine Zerstreuung in alle Welt bevor, indem die Erben sich zu deren Versteigerung haben entschließen müssen. Zu diesem Zwecke ist die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln als Kunstauktionator nach Konstanz [illegible], wo ein heißer Kampf entbrennen wird um die schönen Schätze, welche diese Sammlung birgt. Ihren Glanzpunkt bilden 531 alte Glasgemälde, von denen 452 schweizerischen Ursprungs und zum großen Theil mit dem Monogramm oder Namen des Verfertigers bezeichnet sind. Einige gehören noch dem XIV., manche dem XV., die meisten und bedeutendsten dem XVI. Jahrh. an. Im Ganzen sind sie, was bei Glasgemälden von besonderer Wichtigkeit ist, gut erhalten; wo fremde Glasstücke eingesetzt sind, bestehen diese aus alten Restaurationen, in keinem Falle aus neuer Herstellung, und alle die Scheiben unberührt geblieben sind von der mehr oder minder großen Geschicklichkeit des modernen Glasmalers, so bieten sie gerade ihre Vorzüge. Zwei gute Farbendrucke und zwölf vortreffliche Lichtdruck-Tafeln geben getreue Abbildungen von den besten Exemplaren.

Eine dieser Tafeln freuen wir uns unseren Lesern hier vorführen zu können. Sie umfaßt sechs Glasgemälde, von denen wohl nur Nr. 1 außerhalb der Schweiz entstanden ist. — Dieses, 54 cm hoch, [illegible], stellt eine Heilige mit Blumen in der Rechten und Blumenkörbchen in der Linken, also die hl. Dorothea dar. Bewegung und Faltenwurf, noch recht archaistisch, weisen auf den Beginn des XV. Jahrh. hin. — Nr. 2, in der Höhe von 40 cm, [illegible], mit der Jahreszahl 1510, zeigt die vortrefflich gezeichnete Gestalt des hl. Mauritius in Rüstung und Mantel mit Schild und Fahne. Sie steht unter einem von zwei reichgezierten Säulen getragenen Bogen und ihren Hintergrund bildet eine reiche Landschaft. — Derselben Zeit gehören die aus einer Serie stammenden Nr. 3 und 4 an, die von dem Strahlenkranze, der Gloriole, umgebene Madonna, sowie die Lokalheiligen Konrad und Pelagius, [illegible] Figuren, zu deren Häupten in den Zwickeln über dem Rundbogen, in Grau und Silbergelb gemalte, musizierende Engel schweben. [illegible] der Stiftsschild von Konstanz. — Auf Nr. 5 und 6, die fast noch reicher in der Ausstattung und noch vollendeter in Zeichnung und Technik sind, erscheinen die enthaupteten Patrone Zürichs St. Regula, [illegible], sowie die Brüder Felix und deren Waffengenosse von der thebäischen Legion Exuperantius, deren grausames Martyrium in den Zwickeln dargestellt ist. Das Spruchband: *[illegible]* zeigt die Ursprungszeit, der Stadtwappen von Zürich den Bestimmungsort an.

Außer den Glasgemälden enthält die Sammlung aber noch eine [illegible] zum Theil sehr hervorragender Kunstgegenstände. Unter diesen nehmen die [illegible] die erste Stelle ein, die [illegible] Palais in [illegible] sollen. Die Reihe der italienischen Majoliken zeichnet sich durch Vortrefflichkeit der Ausführung wie der Erhaltung aus, die orientalische Fayencen durch ungewöhnlichen Reichtum. Schnütgen.



Glasgemälde der Sammlung Vincent in Konstanz.

Abhandlungen.

Glasgemälde der Sammlung Vincent in Konstanz.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



Von den im Privatbesitz befindlichen Kunstsammlungen gilt die Regel, dafs sie als solche nur höchst selten die zweite Generation überdauern. Vorher pflegen sie entweder dem Hammer zu verfallen und so zahlreiche andere Sammlungen bilden bezw. ergänzen zu helfen, oder ungetheilt durch Schenkung resp. Verkauf in ein öffentliches Museum überzugehen. Eine Ausnahme von dieser Regel macht die berühmte Sammlung Vincent in Konstanz, welche von dem Kaufmann Johann Nikolaus Vincent im Jahre 1816 begonnen und bis zu seinem 1865 erfolgten Tode mit unermüdlichem Eifer und beispiellosem Erfolge fortgesetzt wurde. Ungeschmälert verblieb sie im Besitze seines Sohnes Joseph, der im Jahre 1888 starb, und dem kostbaren Erbe steht erst jetzt eine Zerstreuung in alle Welt bevor, indem die Söhne sich zu dessen Versteigerung haben entschliefsen müssen. Zu dieser ladet die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln alle Kunstliebhaber nach Konstanz ein, wo ein heifser Kampf entbrennen wird um die seltenen Schätze, welche diese Sammlung birgt. Ihren Glanzpunkt bilden 531 alte Glasgemälde, von denen 438 schweizerischen Ursprungs und zum grofsen Theil mit dem Monogramm oder Namen des Verfertigers bezeichnet sind. Einige gehören noch dem XIV., manche dem XV., die meisten und bedeutendsten dem XVI. Jahrh. an. Im Ganzen sind sie, was bei Glasgemälden von besonderer Wichtigkeit ist, gut erhalten; wo fremde Glasstücke eingesetzt sind, beruht dieses auf alter Restauration, in keinem Falle auf neuer Herstellung, und dafs alle Scheiben unberührt geblieben sind von der mehr oder minder grofsen Geschicklichkeit der modernen Glasmaler, ist nicht der geringste ihrer Vorzüge. Zwei gute Farbendrucke, zwölf vortreffliche Lichtdruck-Tafeln geben getreue Abbildungen von den besten Exemplaren.

Eine dieser Tafeln freuen wir uns, unseren Lesern hier vorführen zu können. Sie umfafst sechs Glasgemälde, von denen wohl nur Nr. 1 aufserhalb der Schweiz entstanden ist. — Diese, 51 *cm* hoch (unten etwas verkürzt), stellt eine Heilige mit Blumen in der Rechten und Blumenkörbchen in der Linken, also die hl. Dorothea dar; Bewegung und Faltenwurf, noch recht archaistisch, weisen auf den Beginn des XV. Jahrh. hin. — Nr. 2, in der Höhe von 80 *cm*, (mehrfach geflickt), mit der Jahreszahl 1510, zeigt die vortrefflich gezeichnete Gestalt des hl. Mauritius in Panzerrüstung und Mantel mit Schild und Fahne. Sie steht unter einem von zwei reichverzierten Säulen getragenen Bogen und ihren Hintergrund bildet eine reiche Landschaft. — Derselben Zeit gehören die aus einer Serie stammenden Nr. 3 und 4 an, die von dem Strahlenkranze, der Gloriole, umgebene Madonna, sowie die Lokalheiligen Konrad und Pelagius, herrlich gezeichnete Figuren, zu deren Häupten in den Zwickeln über dem Rundbogen, in Grau und Silbergelb gemalte musizirende Engel schweben. Zu den Füfsen der Stiftsschild von Konstanz. — Auf Nr. 5 und 6, die fast noch reicher in der Ausstattung und noch vollendeter in Zeichnung und Technik sind, erscheinen die enthaupteten Patrone Zürichs: St. Regula, von Christus gesegnet, sowie ihr Bruder Felix und dessen Waffengenosse von der thebaischen Legion Exuperantius, deren gemeinsames Martyrium in den Zwickeln dargestellt ist. Das Spruchband: *venite . benedicti . patris . mei . precipite . regnum . 1517* zeigt die Ursprungszeit, der Standesschild von Zürich den Bestimmungsort an.

Aufser den Glasgemälden enthält die Sammlung auch noch ein halbes Tausend anderer, zum Theil sehr hervorragender Kunstgegenstände. Unter ihnen nehmen die keramischen die erste Stelle ein, die fast sämmtlich aus dem weiland bischöflichen Palaste in Meersburg stammen sollen. Die Reihe der italienischen Majoliken zeichnet sich durch Vortrefflichkeit wie der Ausführung so der Erhaltung aus, das orientalische Tafelgeschirr durch aufsergewöhnlichen Reichthum.

Schnütgen.

Die neue St. Rochus-Kapelle bei Bingen am Rhein.

Mit 8 Abbildungen.



m Pfingstmontage dieses Jahres wurde durch den hochwürdigsten Herrn Diöcesanbischof Dr. Paulus Haffner in Gegenwart des hochwürdigsten Herrn Bischofs Dr. Felix Korum, der geistlichen und weltlichen Behörden, eines zahlreichen Klerus und ungezählter Volksmenge der Grundstein zum Neubau der St. Rochus-Kapelle bei Bingen am Rhein in feierlicher Weise gelegt.

Der durch einen Blitzstrahl entzündete Brand vom 12. Juli 1889 hatte die alte Kapelle bis auf die nackten Mauern in Asche gelegt. Das ganze Inventar, die erst kürzlich mit vielen Opfern beschafften Glasmalereien der Fenster, die prächtigen vom Maler Martin ausgeführten, kaum vollendeten Wandmalereien, Alles war ein Raub des verheerenden Elementes geworden, und mit genauer Noth konnten nur die Reliquien, die Rochusstatue und einige Bilder gerettet werden.

Alsbald bildete sich unter der Führung des Herrn Pfarrers Engelhardt und des Herrn Bürgermeisters Allmann aus der Mitte der Bingener Bürgerschaft ein Komite für die Wiedererrichtung der abgebrannten Kapelle. Nach fast zweijähriger Arbeit hatte dasselbe am 18. Mai die Freude und Genugthuung, durch die Grundsteinlegung die Bauangelegenheit aus dem Stadium der Vorbereitung in dasjenige der Ausführung hinübergeführt zu sehen. Nicht minder grofs war die Freude der gesammten Bingener Bürger- und der näheren und entfernteren Nachbarschaft, welche Alle mit gleicher Verehrung und Liebe an dieser über zwei Jahrhunderte alten Andachtsstätte hangen.

Die erste Arbeit des Komite's war die Aufstellung eines umfassenden Bauprogramms. Da die Wiederherstellung der abgebrannten Kapelle ausgeschlossen war, so mufste ein Neubau in's Auge gefafst werden. Selbstverständlich sollten an diesem alle Einrichtungen zur Verwirklichung gelangen, welche sich im Laufe der Zeit als nothwendig oder wünschenswerth herausgestellt hatten.

Im Weiteren wurde eine Anzahl Architekten aus der Heimath- und den Nachbar-Diöcesen veranlafst, nach dem festgesetzten Bauprogramm Skizzen zu entwerfen und zu engerer Konkurrenz vorzulegen. Als Berather bei der Auswahl unter den eingegangenen Skizzen standen dem Komite zur Seite aufser dem Geh. Oberbaurath v. Leins in Stuttgart die Herren Dr. August Reichensperger und Domkapitular Alexander Schnütgen in Köln. Das Ergebnifs des Wettstreites ist der in unseren Abbildungen wiedergegebene Entwurf, nach welchem die Ausführung vorgenommen wird. Es ist mit nur unwesentlichen und kleinen Aenderungen derselbe, den der Verfasser als Konkurrenz-Entwurf eingereicht hatte.

Der Rochusberg ist ein im Osten der Stadt Bingen sich etwa 110 *m* über dem Rheinspiegel erhebender, von Westen nach Osten dem Ufer entlang ziehender schmaler Bergrücken, der auf den nördlichen und östlichen, dem Flufs zugekehrten Seiten steil abfällt, während er nach Süden sich in sanft geneigten Rebengeländen in das Thal verflacht. Die Breite seines Kammes beträgt 45 bis 50 *m*, die Länge, soweit das zur Rochus-Kapelle gehörende Terrain in Betracht kommt, etwa 200 *m*. Ziemlich in der Mitte desselben, auf dem höchsten Punkte liegt die Kapelle und zwar mit ihrer Längsachse quer über das Plateau, das Chor nach Norden, dem Rhein zu gerichtet.

Ob diese Lage eine zufällige ist, oder ob bereits die ersten Erbauer der Kapelle die Theilung des umgebenden Platzes in der Weise und für den Zweck im Auge hatten, für welchen dieselbe sich nachher so gut bewährt hat, darüber ist Nichts bekannt. Auffallend ist es gewifs, dafs man damals von der Orientirung abgewichen ist, in einer Zeit, wo das höchst selten geschah; um so auffallender, weil die Terrainverhältnisse und die Bodenbeschaffenheit keinen Anlafs dazu gaben. Im Gegentheil, die Form des Bergrückens hätte den Gedanken nahe legen müssen, die Längsachse der Kapelle parallel mit derjenigen des Plateau's zu legen. Es würde dann der Eingang der Stadt Bingen zugekehrt und das Chor nach Osten gerichtet worden sein.

Die Verehrung des hl. Rochus in Bingen und der ganzen Umgegend ist eine so allgemeine, dafs zu den alljährlichen Festen, welche oben gefeiert werden, die Andächtigen prozessionsweise zu Tausenden herbeiströmen. 6- bis 8000 Pilger sind an solchen Tagen keine Seltenheit. Die grofse Zahl dieser Andächtigen aufzunehmen,

dazu würde selbst eine gröfsere Kirche nicht hinreichen. Es wird daher an diesen Festtagen der Gottesdienst, Hochamt und Predigt, im Freien abgehalten und zwar auf dem östlich von der Kapelle gelegenen Platze, welcher sich durch seine ruhige, nach allen Seiten abgeschlossene Lage dazu ganz besonders eignet.

Die oft aus weiter Ferne heranziehenden Pilger bedürfen aber auch der Erholung und Erfrischung. Da nun die Rochus-Kapelle eine halbe Stunde von Bingen entfernt liegt, so konnte es nicht ausbleiben, dafs auch Verkaufs- und Wirthschaftsbuden für jene Festtage dort oben errichtet werden, so dafs der Festplatz fast das Aussehen eines Jahrmarktes erhält. Hierfür ward der westlich von der Kapelle, nach Bingen zu gelegene Theil des Rochusberges genommen. Die Kapelle bildet also eine natürliche und zugleich vollkommene Trennung zwischen dem kirchlichen und weltlichen Festplatz. Mit Recht war es eine der Hauptforderungen des Bauprogramms, dafs diese bewährte Einrichtung auch fernerhin beizubehalten sei. Auch die neue Kapelle, ob dieselbe nun richtig orientirt oder ob die Nordlage des Chores beibehalten werde, müsse eine wenigstens ebenso energische Trennung des östlichen vom westlichen Festplatze bilden, wie das bei der alten der Fall war.

Bei dem Gottesdienste im Freien wurde das Hochamt unter einem aus Holz- und Bretterwerk provisorisch errichteten Chor und an einem ebensolchen Altar celebrirt. Der Gedanke lag nahe, beim Neubau diesen provisorischen Aufsenchor in einen definitiven zu gestalten. Die Anlage dieses Aufsenchores und der dazu gehörenden offenen Kanzel bildeten einen zweiten wichtigen Punkt des Programms.

Der östliche Festplatz hatte sich bisher einer ausgezeichneten Akustik zu erfreuen, welche wohl in erster Linie der Lage der alten Kapelle zu danken war. Dieselbe bot mit der an der Nordseite angebauten, mäfsig vortretenden St. Michaels-Kapelle dem Redner auf der Kanzel einen sicheren Hintergrund. Es war demnach eine weitere Programmbestimmung, dafs Lage und Gestaltung der neuen Kapelle so einzurichten seien, dafs diese für die Abhaltung der Predigt im Freien ganz unentbehrliche Akustik erhalten bleibe.

Für die Geistlichen, welche die Prozession begleiten, hatte es bisher an einem Raume gefehlt, in dem sich dieselben nach stattgehabter seelsorgerlicher Thätigkeit zurückziehen und von den Anstrengungen erholen konnten. Bisher hatte aushülfsweise die Sakristei dazu dienen müssen. Es sollten daher ein Wohnraum mit kleiner Küche und einigen kleineren Zimmern, worunter ein Wärterzimmer, beschafft werden, mit gesondertem Zugang von Aufsen und in geeigneter Verbindung mit der Sakristei. Die Lage dieses Wohnraumes sollte nach Westen gerichtet und von seinen Fenstern aus die Aussicht auf den Rhein stromauf- und abwärts zu geniefsen sein. Als wünschenswerth wurde die Anlage eines etwa zwischen Wohnraum und Chor einzuschaltenden Oratoriums bezeichnet.

Im direkten Anschlufs an die Kapelle, deren Gröfse für 500 Personen mit 150 Bankplätzen im Schiff angegeben war, wurden noch eine Beichtkapelle verlangt, für mindestens 6 Beichtstühle und mit etwa 70 *qm* Raumfläche; ferner ein Thurm, möglichst mit selbstständiger Anlage, damit das Läuten innerhalb der Kapelle vermieden werde.

Nach einigen Bestimmungen über die Aufstellung der Altäre, Anlage der Eingänge, Orgelbühne etc. schlofs das sehr ausführlich und klar gegebene Programm mit der richtigen Bemerkung, dafs die Nebenanlagen einerseits ihre Bestimmungen klar ausdrücken, anderseits mit dem Stil der Kapelle im strengen Einklang stehen müfsten.

Der Versuch, bei Zugrundelegung der Programmbestimmungen die Kapelle zu orientiren, fiel nicht zu Gunsten dieser Orientirung aus. Man hätte alsdann, um die Trennung des Ostplatzes vom Westplatze auf die ganze Breite des Bergrückens, so wie sie bisher war, zu ermöglichen, nach Norden das Wohnhaus, nach Süden die Beichtkapelle neben die Hauptkapelle legen müssen. Dieses würde aber zunächst den Mifsstand herbeigeführt haben, dafs vom Rhein aus gesehen das Wohnhaus ungebührlich in den Vordergrund getreten und die im Hintergrunde gelegene Kapelle vielleicht nur mit ihren Dächern sichtbar geworden wäre. Ferner würde die schmälere und niedrigere Beichtkapelle keine so energische Trennung zwischen den beiden Festplätzen gebildet haben, wie die Hauptkapelle, und zuletzt war die Akustik des Ostplatzes gefährdet. Es schien mindestens zweifelhaft, ob die vielgegliederte Chorfassade mit der Beichtkapelle eine so günstige Rückwand für den Prediger

abgeben werde, wie die festgeschlossene Seitenfassade der Kirche. Noch ein anderer, allerdings weniger wichtiger Umstand machte sich geltend, nämlich, dafs der nach Westen anzuordnende Wohnraum nicht in Verbindung mit der östlich — neben das Chor zu legenden — Sakristei gebracht werden konnte.

Es wurde daher die Orientirung auch beim Neubau fallen gelassen und mein Vorschlag, die alte historische Lage der Kapelle beizubehalten, um so leichter angenommen, weil damit gleichzeitig alle Fragen auf das Einfachste gelöst und alle Programmbestimmungen erfüllt werden konnten.

Ich ging noch einen Schritt weiter, indem ich die gut erhaltenen Fundamente der alten Kapelle und damit einen Theil ihrer Abmessungen für Mittelschiff und Chor beibehielt. Das erstere wurde zur Erzielung des vorgeschriebenen Flächeninhaltes um zwei Gewölbejoche, also um 7 *m* nach Süden verlängert, während an das letztere, welches bisher geradlinig abgeschlossen war, eine im halben Sechseck nach Norden vorspringende Absis projektirt ward. (Vergl. Hauptgrundrifs, Abb. II, Sp. 181.)

In Folge dieser Vergröfserungen wird die Trennung der beiden Festplätze durch die Kapelle in Zukunft noch entschiedener werden, als sie bisher war.

Auf der Westseite des Chores und in unmittelbarer Verbindung mit demselben wurde die Sakristei und über dieser das Oratorium angeordnet; hieran anschliefsend das an den drei übrigen Seiten freiliegende Wohnhaus, welches somit den nach Westen am meisten vorgeschobenen Gebäudetheil bildet. Das Erdgeschofs dieses Wohnhauses enthält ein Wärterzimmer und eine kleine Küche, der erste Stock den geforderten Wohnraum in Form eines kleinen Saales mit vorgebautem Erker, von welchem aus die Aussicht rheinauf- und abwärts unbehindert zu geniefsen ist. Der Saal steht in unmittelbarer Verbindung mit dem Oratorium und durch letzteres mit dem Chor der Kapelle. (Vergl. oberer Grundrifs, Abb. III, Sp. 182.) Im Giebel des Hauses sind noch einige kleinere Zimmer als Schlafzimmer vorgesehen.

Als Gegenstück zu Wohnhaus und Sakristei liegt auf der Ostseite des Chores der Thurm und zwar an derselben Stelle, an welcher ehemals die St. Michaels-Kapelle gelegen war. Es liegt der Gedanke nahe, diese Kapelle auch fernerhin hier einzurichten, und zwar im Erdgeschofsraume des Thurmes, in direkter Verbindung mit dem Chor.

Die Gründe für die Lage des Thurmes an dieser Stelle sind unschwer ersichtlich. Zunächst soll derselbe die Baugruppe nach der Rheinseite möglichst hervorheben. In Verbindung mit dem hohen Chore wird er ein kräftiges Gegengewicht gegen das nach Westen vorgeschobene, in seinen Abmessungen bescheidene Wohnhaus bilden und damit den kirchlichen Charakter und die Bestimmung des Bauwerkes in erster Linie zur Geltung bringen. (Vergl. Choransicht, Abb. I, Sp. 181/182.)

Von dem stark betonten Gegensatz der verschiedenen Zwecken dienenden Gebäudetheile, welche selbstverständlich die Stilformen gemeinsam haben, darf man eine malerische Wirkung erwarten. Alsdann erhält der östliche Festplatz durch den vorgeschobenen Thurm denselben nordwestlichen Eckabschlufs, welchen ehemals, wie schon vorhin erwähnt, die Michaels-Kapelle gebildet hat. Bei den unveränderten Voraussetzungen darf man auch die unveränderte Folgerung, d. h. hier die Erhaltung der bisherigen vorzüglichen Akustik des Ostplatzes erwarten.

Es kam die Frage, wie und wo die Beichtkapellen anzulegen seien. Wir haben gesehen, dafs dieselben nach der bezüglichen Programmbestimmung bei 70 *qm* Flächenraum 6 Beichtstühle aufnehmen und in unmittelbarer Verbindung mit der Kapelle stehen sollten, in welcher allein die Kommunion gespendet werde. An eine für sich gesonderte Beichtkapelle konnte dabei offenbar nicht gedacht werden, denn eine solche würde für die geforderte Anzahl Beichtstühle mindestens das Doppelte des genannten Flächenraumes, mit anderen Worten etwa zwei Drittel des Flächenraumes der Hauptkapelle enthalten müssen. Abgesehen von den daraus entstehenden Mehrkosten, würde eine Beichtkapelle von solchen Abmessungen, in unmittelbarer Verbindung mit der Hauptkapelle, dieser gegenüber zu bedeutend geworden sein. Es schien daher das zweckmäfsigste, zwischen den Strebepfeilern liegende Seitenschiffskapellen und zwar in der Weise für die Beichtstühle anzuordnen, dafs jeder derselben seine eigene Kapelle erhält und letztere wieder unter sich verbunden sind. (Vergl. Hauptgrundrifs, Abb. II, Sp. 181.) Diese Anordnung trägt allen Anforderungen Rechnung, welche an die Beichtkapellen

gestellt werden: dieselben stehen in unmittelbarster Verbindung mit der Hauptkapelle, enthalten bei je 10 *qm* Flächenraum hinreichend Platz für Beichtstuhl und Beichtende und bieten dabei den Vortheil, dessen Erwägung wohl den Gedanken an eine gesonderte Beichtkapelle hat aufkommen lassen, dafs nämlich die Beichtenden der Hauptkapelle entrückt, auch selbst dann ruhig und ungestört sind, wenn in der letzteren ein störender Verkehr stattfindet, der bei Wallfahrtskapellen nicht selten unvermeidlich ist.

Auch ist es bei dieser Anordnung den Geistlichen leicht gemacht, die auf die Beichte Wartenden in angemessener Entfernung vom Beichtstuhle zu halten.

Das ist zumeist ein Hauptfehler bei der Anlage unserer Beichtstühle, dafs das Publikum allzu nahe an sie heran kann. Dazu kommt noch der vielfach herrschende Mifsbrauch, dafs die auf die Beichte Wartenden den Beichtstuhl förmlich umlagern und, in dem Bestreben Niemanden vorzulassen, sich so nahe wie möglich herandrängen und in nächster Nähe des Beichtenden Posten fassen. In Folge dessen ist der Priester gezwungen, seine Stimme Stunden lang unausgesetzt auf das Aeufserste zu dämpfen, ein Umstand, der ihm das ohnehin anstrengende Amt des Beichtsitzens ganz aufserordentlich erschwert und, weil sich häufig wiederholend, von nachtheiligem Einflufs auf seine Gesundheit sein mufs.

Durch die seitlichen Beichtkapellen erhält die Hauptkirche gleichsam den Charakter einer dreischiffigen Hochschiffkirche mit breitem Mittelschiff und schmalen, niederen Seitenschiffen. (Vergl. Querschnitt, Abb. V, Sp. 183.) Bei der Ausbildung der letzteren kam mir ein Motiv zu statten, welches sich an der dem Anfange des XV. Jahrh. entstammenden Wahlkapelle des Frankfurter Domes findet: Um den Dachraum des Seitenschiffes möglichst für die Höhenentwickelung der Gewölbe auszunutzen, ist das letztere ganz in denselben hineingebaut. Die Fenster der Umfassungswände sind in Giebeln mit dahinterliegenden Schupfendächern angeordnet. Zwischen diesen Schupfendächern sowie zwischen den an die Giebel sich anlehnenden und in die ersteren hineinreichenden Gewölbekappen fällt das Satteldach des Seitenschiffes bis zu den Füfsen der Giebel ab, woselbst das Regenwasser in Wasserkasten gesammelt und durch Wasserspeier (oder auch Abfallrohre) abgeführt wird. (Vergl. Abb. VI, sowie IV und V, Sp. 185/186, sowie 183 und 184.)

Der Vortheil dieser Anordnung liegt zu Tage, sie läfst bei gleicher Höhe des Mittelschiffes eine Mehrhöhe der Gewölbe der Seitenschiffskapellen um $1^1/_2$ *m* zu, sie charakterisirt die Beichtkapellen auch nach Aufsen als gesonderten Bautheil und bildet gleichzeitig ein gutes Mittel zur Belebung der Seitenfassaden, indem die nebeneinander gereihten Giebel die sonst leicht monoton wirkende Dachfläche des Seitenschiffes unterbrechen.

Im Inneren sind für die Beichtkapellen reichere Netz- und Sterngewölbe projektirt. Man findet solche reichgegliederten Gewölbeformen der spätgothischen Zeit am häufigsten in niederen und kleineren Kapellen, unter Emporen u. s. w. und es liegt denselben eine wohlerwogene Berechnung zu Grunde: durch die zierliche Gestaltung dieser Nebenräume, welche mit dem Hauptraume mittelst Bogenöffnungen in unmittelbarer Verbindung stehen, wird die Gröfsenwirkung des letzteren wesentlich gesteigert. Je zierlicher die Gewölbe der Nebenräume gestaltet, je mehr ihre Flächen durchbrochen und belebt sind, um so mehr wird das in gröfseren Linien gezeichnete Gewölbe des Hauptraumes an Gröfse der Erscheinung gewinnen. Das ist die immer wiederkehrende Regel von der Anwendung der Gegensätze, welche ihr Recht in der Architektur nicht weniger geltend macht als in jeder anderen Kunst. Ohne solche Gegensätze wirken die reichsten Formen eintönig und ermüdend.

Ein wichtiger Theil unserer Aufgabe war noch die Anlage und Gestaltung des Aufsenchores mit der Kanzel. Aeufsere Kanzeln kommen fast an allen Wallfahrtskirchen vor; für ein offenes Aufsenchor mit Altar zum Celebriren des hl. Mefsopfers erinnere ich mich keines mittelalterlichen Beispiels. An der Rochus-Kapelle mufste dasselbe so angelegt werden, dafs es den östlichen Festplatz möglichst vollkommen beherrscht und in unmittelbarem Zusammenhange mit der Kapelle und einer kleinen Sakristei steht. Ich wählte hierzu den Platz vor der Mitte der östlichen Seitenfassade, dieselbe Stelle, wo bisher das provisorische Aufsenchor gestanden und welcher sich als besonders geeignet hierfür erwiesen hatte. Als Hintergrund die Breitseite der Kapelle, nach Norden flankirt von dem daselbst vorspringenden Thurm, ist diese Stelle

gegen Westen und Norden vollkommen geschützt und bietet, wie bereits oben gezeigt, die beste Gewähr für die Erhaltung der guten Akustik dieses Platzes.

Das Aufsenchor ist der Seitenfassade in Form einer im Achteck geschlossenen Chorabsis vorgebaut, deren vorspringende fünf Seiten, bis zum Gewölbe durchbrochen, auf vier schlanken Ecksäulen aufruhen und den Blick nach dem Altare von allen Seiten frei geben. (Vergl. Abb. II, III und VI, Sp. 181, 182 und 185/186.) Ein Sterngewölbe überdeckt den Raum, welcher von einem schlanken Chordache überdacht wird, auf dessen First sich ein Dachreiter für das Signaturglöckchen erhebt. Das Chor steht durch die dahinter liegende Seitenkapelle, welche hier nicht Beichtkapelle ist, in Verbindung mit der Kirche und der kleinen zwischen Thurm und Seitenschiff eingeschobenen Sakristei. Da dasselbe bis zur Höhe des Mittelschiffes emporsteigt, so entsteht über den Seitenschiffs-Gewölben in der Breite des Aufsenchores, zwischen dem letzteren und dem Mittelschiff ein Raum, grofs genug zur Aufnahme eines stattlichen Sängerchores und einer kleinen Orgel. (Vergl. Abb. III, Sp. 182.) Derselbe wurde als Sängerbühne und zwar so eingerichtet, dafs er sowohl nach Aufsen als nach dem Inneren der Kirche benutzt werden kann. Man hat nach der betreffenden Seite nur die Verschlufsläden zu öffnen, welche die beiderseitig angebrachten, mit Mafswerk geschmückten Bogenöffnungen schliefsen. Diese Bühne befindet sich im Aufsenchore oberhalb des Altares und ist in der östlichen Seitenansicht (Abb. VI, Sp. 185/186) sichtbar, während sie im Inneren im zweiten und dritten Gewölbejoche (vom Hauptchore aus genommen) der östlichen Mittelschiffswand liegt und hier im Längenschnitt (Abb. VIII, Sp. 186) an den grofsen Fensteröffnungen erkennbar ist.

Das Aufsenchor liegt auf einer um 7 Stufen erhöhten, mit einer Gallerie umschlossenen Terrasse, vor welcher auf der Evangelienseite, an die südliche Ecksäule gelehnt, die äufsere Kanzel hervortritt. (Vergl. Abb.VII, Sp.185.) Die letztere ist in Steinausführung projektirt mit ebensolchem von Säulchen getragenen Baldachin und weit vorspringendem Schalldeckel aus Holz und Metall. Der Aufgang zur Kanzel befindet sich im Aufsenchor. Der Prediger übersieht von derselben aus unbehindert den ganzen Plan und wird selbst von allen Punkten des Festplatzes aus gesehen.

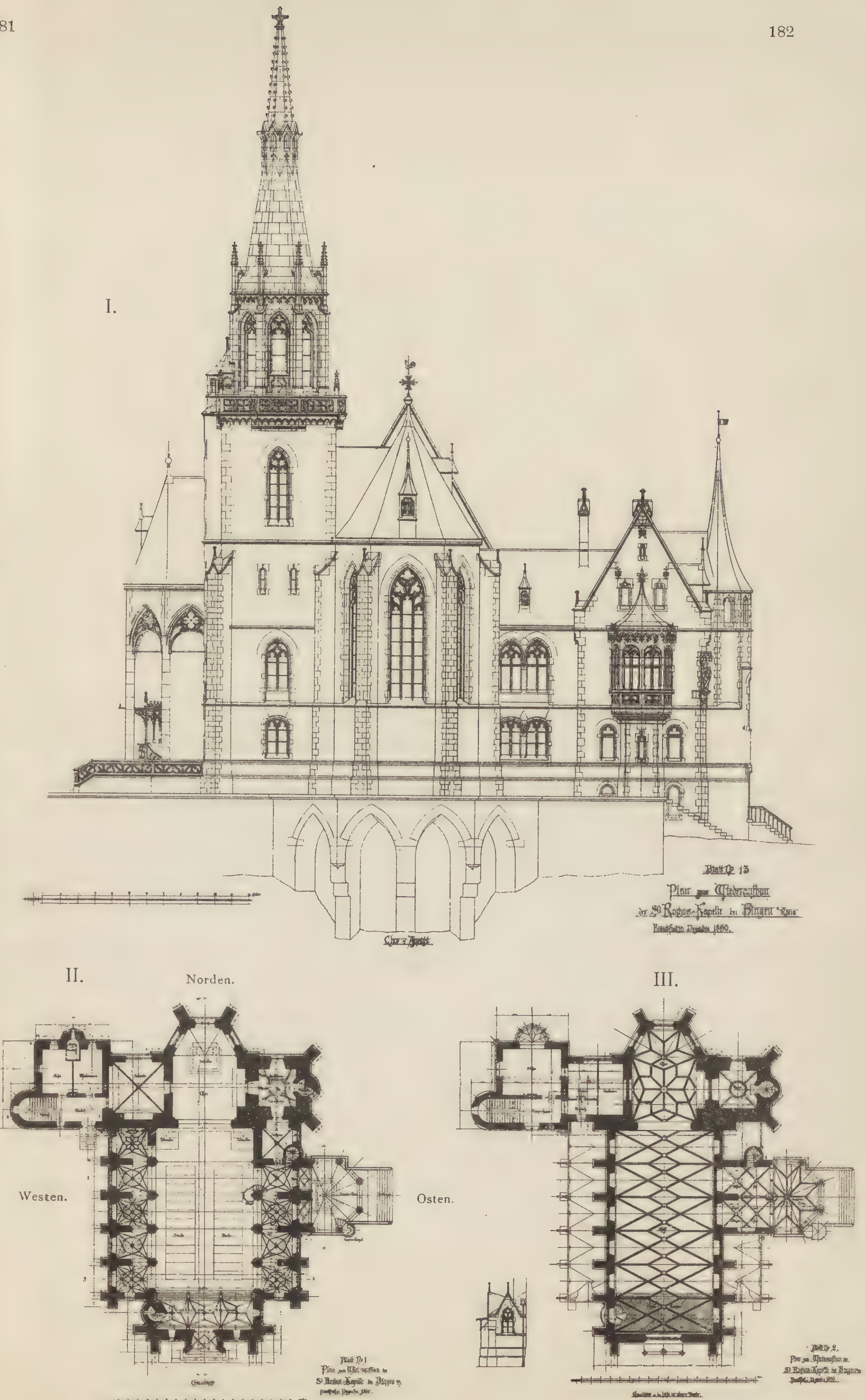
Ueber dem Haupteingange zu der Kapelle ist noch eine zweite, die volle Breite des Mittelschiffes einnehmende und eine Gewölbejochbreite in dasselbe hineinspringende Empore projektirt. (Vergl. Abb. II.) Sie bildet im Erdgeschofs einen durch Gitterwerk nach der Kapelle zu abgeschlossenen Vorraum, welcher die Oeffnung des Hauptportales und den Zugang zur Kapelle für Wallfahrer auch aufserhalb der Gottesdienstzeit ermöglicht. Dieselbe ist selbstverständlich gewölbt — und zwar mit Sterngewölben — und wird von zwei Säulenpaaren getragen.

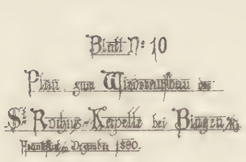
Es ist vielleicht noch erwähnenswerth, dafs das Mittelschiff der Kapelle bei 10,20 *m* Breite und 21 *m* Länge eine Höhe vom 11 *m* im Scheitel, das Chor 6,7 *m* Breite, 9,5 *m* Länge bis zur Chorschlufswand und 13,5 *m* Höhe erhalten soll und dafs für ersteres ein hochgespanntes Netz-, für letzteres ein Sterngewölbe projektirt ist.

Aufser dem Hochaltar in der Chorabsis sollen noch zwei Seitenaltäre vor dem Triumphbogen angebracht werden, dort, wo dieselben auch in der alten Kapelle gestanden haben; ein dritter Nebenaltar findet seinen Platz in der dem Chore zunächst liegenden Seitenschiffskapelle.

Der unten quadratisch angelegte Thurm steigt in dieser Form bis zu der 23 *m* über dem Bergplateau und 133 *m* über dem Rheinspiegel liegenden Thurmgallerie empor. (Vergl. Abb. I Sp. 181/182.) Ueber der letzteren erhebt sich der achtseitige, mit Fensteröffnungen durchbrochene Tambur, welcher die Glocken aufnehmen soll, über diesem der achtseitige Steinhelm, dessen Kreuzblume 46 *m* über dem Bergplateau und 156 *m* über dem Rheinspiegel liegt. Zur Gallerie gelangt man auf einer steinernen, von aufsen zugänglichen Wendeltreppe; sie erhebt sich frei über die Dachfirst der Kapelle und von hier aus wird man einen der schönsten Rundblicke an dem mit Naturschönheiten so reich gesegneten Rheinstrome haben. Das Rheinthal von Burg Ehrenfels bis Eltville und selbst bis Mainz, die Nahe bis Kreuznach und Münster am Stein, die weingesegneten Fluren Rheinhessens bis zum fernen Donnersberg wird man von hier aus in wechselvollem Bilde zu Füfsen ausgebreitet sehen. Selbst der berühmte Rundblick auf dem Niederwald ist nicht so weitumfassend, wie die Ausschau von dieser Stelle aus sein wird.

Die Stilformen des Bauwerkes sind diejenigen der rheinischen Gothik aus dem Anfange des


I.
II.
Norden.
Westen.
Osten.
Süden.
III.



IV.

Vorder-Ansicht

V.



Blatt No. 11

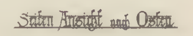
Plan zum Wiederaufbau

der St. Rochus-Kapelle bei Bingen.

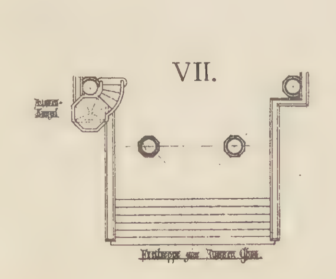
Frankfurt, December 1890.

VI.





VII.



VIII.



XV. Jahrh. Die Kosten der ganzen Anlage ohne innere Einrichtung und Ausstattung sind auf 150 000 Mk. berechnet.

Als Baumaterial wird der auf dem Rochusberge gewonnene Bruchstein verwendet, ein festes, quarzhaltiges, etwas sprödes Material, welches sich schwer zu Flächenausführungen verarbeiten läfst, mit gutem Mörtel aber ein um so festeres Mauerwerk gibt. Die Architekturtheile und Eckquader werden aus rothem Wertheimer Main-Sandstein hergestellt, die Mauerflächen dazwischen mit Weifskalkmörtel glatt geputzt.

Diese Ausführungsart — Eckquader und Architektur von Sandstein mit glatt geputzten Mauerflächen — findet man an allen gothischen Bauwerken des Mittelrheines und des Maingaues, sofern dieselben nicht, was selten vorkommt, ganz in Hausteinquader ausgeführt sind. Das Sichtbarlassen des Bruchstein-Materiales mit Ausfugung desselben, die jetzt allenthalben beliebte Ausführungsweise, welche ihre Entstehung wohl dem Stichworte von dem „Sichtbarlassen des ächten Materiales" verdankt, hat das Mittelalter bei Kirchenbauten, auch den allereinfachsten, nicht gekannt. Anderseits findet man die oben erwähnte Ausführungsart sowohl bei den gröfsten und mit reicher Steinmetzarbeit ausgeführten Kirchen, als nicht minder bei kleineren, reich ausgeführten Architekturwerken, bei welchen die kleinen Reste von Mauerflächen leichter Mühe mit Haustein zu blenden gewesen wären. Ich erinnere an die Michaels-Kapelle in Kiederich, St. Werner in Bacharach u. s. w. Selbst an den Kirchenbauten in Gegenden des Mittelrheines und des Maingaues, welche mit Hausteinmaterial gesegnet waren, wo man also Werksteinblendungen auf leichte Weise hätte beschaffen können, wie an der schönen Kirche in Armsheim in Rheinhessen, eine halbe Stunde von den Flonheimer Brüchen gelegen, an dem Thurme der Stiftskirche zu Aschaffenburg, an der Marienkirche zu Würzburg u. s. w. wird diese Ausführungsart gefunden. Es kann daher nicht angenommen werden, dafs Sparsamkeitsrücksichten oder die schwierige Beschaffung des Haustein-Materiales zu damaliger Zeit die alleinigen Urheber derselben sind, es mufs vielmehr eine baukünstlerische Absicht damit verbunden sein. Ohne Zweifel hatten die mittelalterlichen Baumeister vor allen Dingen die malerische Wirkung im Auge, welche durch den Gegensatz einer feingegliederten Architektur auf den hellleuchtenden glatt geputzten Mauerflächen entsteht, eine Wirkung, welche sie häufig noch durch Bemalung der Architektur zu steigern suchten. Selbst an der Elisabethenkirche in Marburg, deren äufsere Mauerflächen ganz in Haustein-Quaderung ausgeführt sind, hat man in jüngster Zeit eine eigenthümliche Entdeckung gemacht: Bei Freilegung eines Jahrhunderte hindurch verdeckt gewesenen Mauertheiles fand man die äufseren Quaderschichten desselben mit einem feinen, glatt gestrichenen Mörtel-Ueberzug mit roth aufgemalter Quadertheilung und weifsen Fugen vor. Dafs viele Kirchen im Mittelalter in dieser Weise aufsen bemalt waren, ist eine bekannte Thatsache; Spuren davon findet man noch an der Liebfrauenkirche in Oberwesel, welche daher im Volksmunde den Namen „rothe Kirche" erhielt. Spuren gleicher Bemalung fand ich s. Z. bei der Restauration der Kirche in Lorch a. Rh., wo dieselben auf dem untersten, unzweifelhaft noch mittelalterlichen Putz deutlich erkennbar waren. Während in Oberwesel die ganzen Mauerflächen gemalt gewesen zu sein scheinen, fanden sich in Lorch nur gemalte Eckquader vor, und die Mauerflächen hatten ihren natürlichen Putzton behalten.

Sogar ganze Architekturtheile, Bogenfriese u. dergl. wurden häufig anstatt einer plastischen Ausführung auf den Putz aufgemalt: So konnte man an dem schönen Chore der Abteikirche in Marienstatt auf dem Westerwald vor der sog. „Restauration" dieser Kirche unter dem Dachsims ein roth aufgemaltes Bogenfries aus gothischer Zeit mit Lilien- und Blatt-Endigungen sehen. Dieses Bogenfries ward mit dem noch mittelalterlichen Mauerputz von dem restaurirenden Baubeamten abgeklopft, um die auf das Unregelmäfsigste in Schiefer-Bruchsteinen ausgeführten Mauerflächen blos zu legen und dieselben in der ordinärsten Weise auszufugen. Dasselbe hat man dann auch der ganzen Kirche angethan und damit deren äufsere Erscheinung fast vollständig ruinirt. Bis zu solchen Ausschreitungen hat es das so oft mifsverstandene Streben gebracht, allenthalben das „ächte Material" zu zeigen.

Ein besonderer Werth wurde im Mittelalter auch auf die Ausschmückung der Portale gelegt, deren Architektur und Bildwerke nicht selten in ganz polychromer Weise mit reichen Vergoldungen, genau so, wie die farbenprächtige Ausschmückung des Inneren der Kirchen, ausgemalt

waren. Reste solcher Bemalung und Vergoldungen habe ich in schwachen Spuren noch an dem nördlichen Querschiffsportal des Frankfurter Domes, am Westportal der obengenannten Abteikirche in Marienstatt und an anderen Orten gesehen. Auch die Portale der Elisabethenkirche in Marburg waren ehemals gemalt und vergoldet.

Es wäre in hohem Grade wünschenswerth, wenn sich die mittelalterliche Ausführungsweise der glatt geputzten Mauerflächen in Verbindung mit Eckquadern auch bei unseren neueren Kirchenbauten wieder Bahn bräche. Es gibt kaum eine schönere Folie für die Steinarchitektur. Der Putz darf sogar in noch feuchtem Zustande mit verdünnter Kalkmilch leicht abgeweifst werden. Aber man nehme nur keinen Schwarz- oder Graukalk, noch weniger den beliebten Spritzbewurf und am allerwenigsten Zement. Auch lasse man die Architektur- oder Eckquader nicht fein säuberlich abkanten und einen oder mehr Centimeter vor dem Putze vorstehen, wie man das neuerdings namentlich an Bahnwärterhäuschen, aber auch an wichtigeren Bauten nicht selten sieht: der Putz mufs mit dem Quaderwerk bündig sein, d. h. in einer Ebene liegen.

Ob ich es auch heute schon wagen darf, dem Wunsche Ausdruck zu geben, dafs auch die äufsere Bemalung der Kirchen, sowie die polychromen Ausmalungen und Vergoldungen der Portale wieder neubelebt werden möchten? Für die innere Ausschmückung ist die Farbe gottlob wieder in ihr volles Recht eingesetzt; äufseren Bemalungen hingegen steht unsere Zeit noch recht zaghaft gegenüber. Vielleicht wegen der geringeren Dauerhaftigkeit der dem Wetter ausgesetzten Malereien? Das sollte uns aber nicht abhalten: malen wir immerhin, und wenn die Unbilden der Witterung diese Malereien zerstört haben werden, so mögen unsere Söhne oder Enkel dieselben — noch prächtiger erneuern. Uebrigens scheint die in letzter Zeit vielfach in Anwendung gekommene Keim'sche Malweise auf Keim'schem Putzgrund gröfsere Gewähr für die Erhaltung der dem Wetter ausgesetzten Malereien zu geben.

Es sei mir nach dieser Abschweifung gestattet, noch einmal auf das Bauprojekt zurückzukommen, dem diese Abhandlung gilt: Ich habe zu wiederholten Malen und selbst von kunstverständiger Seite die Bemerkung gehört, die Architektur desselben sei zu reich für die hohe und exponirte Lage der Kapelle. Ich glaube hinreichend gezeigt zu haben, wie sich Alles auf das Einfachste aus den Bedürfnissen und lokalen Verhältnissen entwickelt hat. Dafs die Zusammengruppirung so verschiedenartiger Bautheile dem Bauwerke eine reichere und mannigfaltigere Erscheinung gibt, ist selbstverständlich, namentlich wenn jeder Gegenstand nach seiner Art und seinem Bedürfnifs ausgebildet ist. Aufser an dem Thurmaufsatz aber, der die Kapelle von allen Seiten beherrscht und derselben weithin das charakteristische Gepräge gibt, ferner aufser an dem Hauptportale und allenfalls noch aufser dem Erker an der Giebelfassade des Wohnhauses, ist von eigentlichem Schmuck nichts angebracht, was sich nicht aus der Konstruktion von selbst ergibt. Und soll man endlich an einem Baudenkmale, welches jährlich von Tausend und aber Tausend Wallfahrern besucht wird, welches die Begeisterung und Dankbarkeit der Stadt Bingen und ihrer Umgegend der Verehrung ihres Schutzpatrones errichtet, in einer so schönen, von der Natur mit allen Vorzügen ausgestatteten Landschaft gelegen, nicht etwas mehr an Schmuck und Ausstattung anwenden, als das praktische Bedürfnifs allein erheischt? Das wäre doch eine gar zu nüchterne Auffassung. Bei der geringsten Dorfkirche sollte es nicht an dem einen oder anderen Schmuckgegenstande fehlen, der sich etwas über das blofse Bedürfnifs hinaus erhebt und dem Beschauer Interesse abgewinnt.

Die hohe und exponirte Lage hat aber mit der Architektur nichts zu thun; es würde durchaus verkehrt sein, aus diesem Grunde schwerere und massivere Bauformen zu wählen. Das Bauwerk soll auch von unten gesehen, leicht und zierlich, als Kapelle wirken. Und was das Verwittern der Architekturtheile in hoher Lage betrifft, so ist die letztere eher Schutz gegen die Verwitterung als Beförderin derselben. Wo der Wind den Sandstein fortwährend umstreicht, das Wasser, den Schnee, die Blätter fortbläst, wird der Stein — ein gutes Material vorausgesetzt — weniger leicht verwittern, als in niederer windstiller Lage. Davon geben unsere mittelalterlichen Thürme Zeugnifs, welche in den oberen, unaufhörlich den Winden ausgesetzten Architekturtheilen zumeist weniger Verwitterungen, als in den unteren zeigen.

Frankfurt a. M. M. Meckel.

Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä.



Eckl betont in seiner freien Bearbeitung der »Legends of the Madonna von Mrs. Jameson«, die Darstellung der Verkündigung sei überaus dankbar; denn sie biete „die zwei schönsten Gestalten, welche die menschliche Hand darzustellen vermag: den gerade aus dem Paradiese kommenden, geflügelten Geist und das nicht weniger reine und sogar noch gesegnetere Weib — das ausgewählte Gefäfs der Erlösung und die Verpersönlichung aller weiblichen Liebenswürdigkeit, Vortrefflichkeit, Weisheit und Reinheit". Wollte Jemand dagegen erinnern, in der Gestalt Christi liege ein noch höheres Ideal, so bieten wenigstens jene Verkündigungsbilder, in denen der himmlische Vater aus der Mitte seiner Engel auf die beiden genannten Personen herabschaut, die höchsten Aufgaben.

In diesem Aufsatz soll nun nicht eine möglichst vollständige, chronologisch oder nach Schulen geordnete Aufzählung aller Darstellungen des in Rede stehenden Geheimnisses versucht werden. Schon der zu Gebote stehende Raum gebietet Einschränkung. Ueberdies will ja diese Zeitschrift das praktische Interesse betont wissen. Demnach wird es darauf ankommen, an der Hand des überreichen Schatzes bildlicher Darstellung der Menschwerdung des Sohnes Gottes zu zeigen, in wie verschiedener Art die alten Künstler diesen geheiligten Stoff bildeten, und wie er heute malerisch oder plastisch zu geben sei.

Mehrere Ouellen sind für die künstlerische Behandlung der Verkündigung mafsgebend gewesen. Die Urquelle ist der Bericht des Evangelisten Lukas I, 26—38. Als Quelle zweiten Ranges ist das Malerbuch vom Berge Athos zu betrachten. Es sagt: „Male ein Haus. Die Heilige steht vor einem Sessel und trägt das Haupt ein wenig geneigt. In der einen Hand hält sie Seide, welche auf eine Spindel aufgewickelt ist, die Rechte hat sie ausgestreckt gegen den Engel, der Fürst Gabriel steht vor ihr, mit der Rechten segnet er sie, mit der Linken hält er einen Speer. Ueber dem Hause ist der Himmel, aus ihm steigt der hl. Geist in einem Strahl auf das Haupt der Heiligsten hernieder." Freilich ist dies Malerbuch wohl nur eine ziemlich spät verfafste Sammlung von Darstellungen der hl. Geschichte. In der eben angeführten Stelle fufst es aber auf alten Ueberlieferungen, besonders auf dem apokryphen Evangelium des Jakobus und dem apokryphen Buch „Von der Geburt Mariä und der Kindheit des Erlösers". In beiden ist eine doppelte Szene der Verkündigung angenommen: eine erste, worin Maria vom Engel gegrüfst wird, während sie an einem Brunnen steht; eine zweite, worin sie die Botschaft über die Menschwerdung erhält, während sie im Hause sitzend Purpur für den Vorhang des Tempels bereitet.

Was das Malerbuch für das Morgenland leistete, das thaten in einer Hinsicht wenigstens des hl. Bonaventura »Betrachtungen über das Leben Christi«. Auch sie sind erst spät, nämlich in der Mitte des XIII. Jahrh. entstanden, bewegen sich jedoch so sehr im Flusse der kirchlichen Ueberlieferung, dafs sie für das Abendland als Spiegelbild der plastischen Auffassung der früheren und späteren Jahrhunderte gelten dürfen. Der hl. Bonaventura stellt sich die geschichtliche Entwickelung der Verkündidigung so vor, dafs sie den Stoff zu folgenden Bildern liefert:

1. Gott Vater sitzt auf dem himmlischen Thron und ertheilt einem knieenden Engel den Auftrag der Verkündigung.
2. Der Erzengel steht im Hause von Nazareth grüfsend vor der Jungfrau, die sich fürchtet.
3. Gabriel bespricht mit Maria die Art der Vollziehung des Geheimnisses. Beide stehen.
4. Maria kniet hin und spricht demüthig gebeugt: „Siehe, ich bin eine Magd des Herrn."
5. Gott Sohn kniet vor dem Vater und erklärt sich bereit, das Erlösungswerk in diesem Augenblick zu beginnen.
6. Der Engel kniet vor der Auserwählten, die Gottesmutter geworden ist und Gott von Herzen für diese Gnade dankt.

Neben den Betrachtungen des grofsen Schülers des hl. Franziskus verdienen die liturgischen Schauspiele des Mittelalters hohe Beachtung als Quellen unserer Ikonographie. Für die Darstellung der Verkündigung ist in dieser Hinsicht ein im XVI. Jahrh. geschriebenes, in seinen wesentlichen Bestandtheilen jedoch älteres Spiel wichtig, welches am 10. Tage vor Weihnachten in der Kathedrale zu Tournai aufgeführt ward. Gegen Ende der Matutin traten zwei Jünglinge

in's Chor. Einer, der Maria vorstellte, kniete auf einem Betschemel und las dann andächtig aus einem Buche. Beim Gloria wurden auf der gegenüberliegenden Seite des Chores die Vorhänge vor dem als Engel gekleideten zweiten Jüngling weggezogen. Derselbe blieb bis zum Evangelium ruhig stehen, sein Szepter hochhaltend. Als Evangelium begann der Diakon den Bericht des hl. Lukas über die Verkündigung zu singen; den als Engel und Maria gekleideten Jünglingen blieb jedoch der Gesang jener Worte vorbehalten, welche die von ihnen dargestellten Personen ehedem gesprochen hatten. Bei dem Grufse *„Ave“* verbeugte der Engel sich tief; sang er *„Gratia plena“*, so machte er eine Kniebeugung, bei den Worten *„Dominus tecum“* kniete er auf die Erde hin. Maria blieb inzwischen sitzen, sie erhob sich, um zu singen: *„Quomodo fiet istud?“* und wandte sich dabei zum Engel. Dieser antwortete: *„Spiritus sanctus superveniet in te“*, indem er nach oben hinwies auf eine in einem Kreise brennender Lichter von den Gewölben zu Maria herabkommende Taube. Diese schwebte dort bis zum Agnus Dei, wurde dann wieder hinaufgezogen und verschwand. Nach Vollendung des Evangeliums kniete Maria hin, während der Engel stand.

Aus dem Vorstehenden erhellt, dafs die Szene der Verkündigung selbst in ihrer einfachsten Gestalt einen reichen Wechsel bietet, weil von den beiden handelnden Personen eine stehen, knieen oder sitzen, die andere stehen oder knieen kann.

Auf den ältesten Bildern finden wir Maria sitzend, nämlich auf dem spätestens aus der Mitte des III. Jahrh. stammenden Fresko der Katakombe der hl. Priscilla, auf einem dem Beginn des V. Jahrh. entstammenden Sarkophag zu Ravenna und auf den ungefähr gleich alten Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom. Wesentliche Unterschiede scheiden jedoch diese drei Darstellungen in zwei Klassen. Bei den beiden letzteren sitzt die allerseligste Jungfrau nämlich auf einem niedrigen Schemel, mit Handarbeit beschäftigt; beim ersten aber thront sie auf einer Kathedra mit hoher Rücklehne. In allen drei Fällen steht der Engel vor ihr, im ersten noch ohne Flügel.

Jene Bilder, welche Maria spinnend darstellen, sind ebenso wie jene, in denen sie am Brunnen stehend oder knieend mit oder ohne Engel erscheint, auf das Jakobus-Evangelium, also auf morgenländische Einflüsse zurückzuführen. Man begegnet ihnen häufig in orientalischen Handschriften, seltener in italienischen Kunstdenkmälern, fast nie jenseits der Alpen. Sie können wegen ihrer praktischen Unbrauchbarkeit für unsere Zeit hier übergangen werden.

Sehr wichtig ist hingegen das Freskobild der Priscillakatakombe. Der Umstand, dafs Maria, die in jenen älteren Bildern der zweiten Klasse nur einen niedrigen Schemel bei der Arbeit benutzt, hier auf einem Throne sitzt, zeigt, dafs sie als Hochbegnadigte geschildert werden soll. Dies wird dadurch bestätigt, dafs sie in den meisten alten Bildern, worin sie ihr Kind den Magiern zur Verehrung hinhält, auf einer ähnlichen Kathedra mit hoher Rücklehne Platz nahm. Die italienische Kunst hat dies erhabene Sitzen in der zweiten Hälfte des Mittelalters weiter entwickelt; denn die meisten Maler jener Zeit, besonders diejenigen des XIV. und XV. Jahrh., stellen Maria sitzend dar. Fra Angelico giebt ihr auf einem Bilde freilich nur einen armen Schemel, Lorenzo Monaco dagegen einen hohen Thron, Andere einen mehr oder weniger reichen Sessel. Der Engel kniet fast immer. Durch diesen Gegensatz zwischen Sitzen und Knieen wird die Würde Maria's kräftig betont. Einen merkwürdigen Mifston bringen dann aber manche oberitalienische Meister (besonders Sienesen) in die Darstellung, indem sie die thronende Herrin erschreckt zusammenfahren und sich vom Engel abwenden lassen. Am bekanntesten ist in dieser Hinsicht Simoni Memmi's Verkündigung zu Florenz. Unleugbar hat dies Zusammenschrecken seine Begründung im Evangelium; es ward in Italien besonders beachtet, weil der hl. Ambrosius es zum Lob der jungfräulichen Bescheidenheit so ausgiebig verwerthet. Nichtsdestoweniger ist diese Verwirrung Maria's beim Eintritt des Engels ein für den Verlauf und den Kern der Verkündigung so rasch vorübergehendes und unwesentliches Ereignifs, dafs es nicht zur Hauptsache gemacht werden darf. Zur Entschuldig darf aber auch wiederum darauf hingewiesen werden, dafs jene Maler sich an die Anfangsworte anklammerten, womit das Evangelium der Verkündigung so oft citirt wird: *„Missus est“*. Sie wollten den Eintritt des von Gott gesandten Boten schildern und den ersten Eindruck desselben. Dieselbe Absicht bestimmt eine grofse Menge anderer Bilder, in denen die Jungfrau beim Eintritt des Engels vom Sitz

oder von der Kniebank aufsteht, sich umwendet oder verwundert ihr Haupt erhebt.

Viele neuere deutschen Meister (z. B. Overbeck, Schrandolph, Steinle, Pfannschmidt, Riedmüller) haben sich an jene Praeraphaeliten angeschlossen und den Engel schwebend, stehend oder knieend vor der beim Gebet oder bei der Betrachtung sitzenden Jungfrau gemalt. Zweifelsohne mufs man Künstlern Freiheit lassen. Aber scheint nicht jenes Tournaier Spiel das Richtige getroffen zu haben, indem es die demüthige Magd des Herrn vor dem Boten des Allmächtigen aufstehen liefs, während dieser redete? Sich sitzend anreden lassen, ist freilich königlich; gerade bei der Verkündigung soll hingegen Maria's Demuth hervortreten. Diese Tugend mufs also selbst dann gezeigt werden, wenn Maria auf das Reichste gekleidet als Königin thront. Jene Meister werden freilich einwenden, sie betonten jene Demuth hinlänglich durch die Haltung und Gebärden der Begnadigten. (Schlufs folgt.)

Bücherschau.

Von Dr. J. Schuster's Handbuch zur Bibl. Geschichte, neu bearbeitet von Dr. J. B. Holzammer, dessen 5. Auflage hier vor Kurzem (Heft IV, Sp. 133) gemeldet wurde, liegt nunmehr auch der II. das Neue Testament behandelnde Band vor. Gerade nach der archäologischen Seite hin hat dieses wegen seiner Vortrefflichkeit längst allgemein überaus geschätzte Buch in der neuen Auflage noch mehrfache Erweiterung und Vervollkommnung erfahren, sowohl im Texte, wie in den 150 Nummern umfassenden, durchweg recht guten Illustrationen, welche zum gröfsten Theil der Archäologie und Kunstgeschichte zu Gute kommen, daher auch auf diesem Gebiete ein Belehrungsmaterial bieten, wie es vollständiger und zuverlässiger nicht leicht irgendwo zusammen gefunden wird. Auch im Rahmen unserer Zeitschrift kann daher die Anschaffung dieses Buches nicht angelegentlich genug empfohlen werden. G.

Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschliefslich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauch des Klerus und der Bautechniker bearbeitet von Georg Heckner. Mit 188 Abbildungen. 2. gänzlich umgearbeitete und vielfach ergänzte Auflage. Freiburg 1891, Herder's Verlag.

Das Buch soll nach der Vorrede sowohl die Bedürfnisse und Verordnungen der katholischen Kirche beim Bau eines Gotteshauses als auch die hierbei nothwendigen Anforderungen der Kunst und Technik behandeln. Bezüglich der letztern bietet die Schrift thatsächlich vieles Beachtenswerthe und Wichtige, namentlich in der Beschreibung derjenigen Arbeiten, welche nicht zu den gewöhnlichen, handwerksmäfsigen zählen, z. B. Glockengufs, Orgelbau, monumentale Malerei etc. Die Angaben über Honorar der Künstler, Kostenberechnung, Verding, Materialien- und Arbeitspreise sind ebenfalls praktisch verwendbar. Die Zahl der angeführten kirchlichen Verordnungen ist eine reichhaltige, und die meisten sind im Urtext wiedergegeben.

Dagegen erweist sich der Abrifs der Geschichte der Baustile lückenhaft und nicht frei von Irrthümern. So wird der Dom zu Bamberg als einzige Ausnahme von romanischen Kirchen mit zwei Chören bezeichnet, wobei das Querschiff an der Westseite angebracht ist, während beispielsweise der Dom zu Mainz und die St. Michaelskirche zu Hildesheim eine gleiche Anordnung besitzen. Gewagt erscheint auch die Behauptung, dafs Hallenkirchen „künstlerisch eine Ernüchterung und Verflachung des reich abgestuften gothischen Stiles zeigen" sollen. Sind doch unter ihnen Kunstwerke allerersten Ranges, aus früher wie aus späterer Zeit! Die dem Abrisse beigefügten bildlichen Darstellungen sind mitunter sehr mangelhaft, so diejenigen der Westfronten französischer und italienischer Kirchen, wie auch die Innenansicht des Kölner Domes, als welche die in zahlreichen älteren Kunsthandbüchern befindliche, in jeder Weise fehlerhafte sogen. Strack'sche Innenperspektive auch hier leider wieder Aufnahme gefunden hat.

Höchst eigenartig sind des Verfassers Auslassungen über die künstlerische Gestaltung der Kirchen im Aeufsern und Innern. Die Abhandlungen über Altäre und Altarrenovation, Wandmalereien, das Zeichnen menschlicher Figuren etc. enthalten geradezu bedenkliche Vorschläge und Behauptungen. Die mittelalterliche und byzantinische Figurentechnik in Mosaik soll meistens nur „knabenhafte Karrikaturen mit sehr primitiver Zeichnung" aufweisen (S. 228), die Heiligenbilder, sei es in Glasfenstern, sei es als plastische Kunstwerke an den Wänden der Gotteshäuser sind nur als blofse „Statisten" und „Lückenbüfser" anzusehen! Den Wandgemälden wird ein höherer didaktischer Werth für unsere Zeit abgesprochen; sie werden aus kirchlichen Rücksichten verworfen und statt ihrer „ein farbiger Schmuck der Wände mit feinen geometrischen Figuren nach maurischer Art (!) mit Theilung der Flächen in lisenenartig aufsteigende Bänder (Bordüren)" empfohlen (S. 298). Seine Stellung zur kirchlichen Alterthumskunde hat der Verfasser in folgendem Satze (S. 9) niedergelegt: „Die Archäologie ist und bleibt nur eine geschichtliche Wissenschaft, und ist unfähig, über kirchliche Baupraxis unserer Tage richtige Normen aufzustellen."

So empfehlenswerth Heckner's Werk für die letztere und die Unterhaltung der Kirchengebäude ist, so wenig erscheint es geeignet, Bauherren wie Baukünstlern bezüglich der ästhetischen Seite der ihnen bei Errichtung eines Gotteshauses gestellten hohen Aufgabe rathend

und unterweisend zur Seite zu stehen, eher vermag es zu verwirren und bezüglich des rein Künstlerischen irre zu führen.

Heimann.

Moderne Kirchendekorationen. Ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei. Nach Originalaufnahmen aus den Kirchen Wiens und der Umgebung herausgegeben von Ferd. Ritter von Feldegg, Architekt. Wien 1890, Kunstverlag von A. Schroll & Co.

Die bis jetzt vorliegenden zwei Lieferungen bieten auf je acht mustergültig ausgeführten Farbendrucktafeln eine reiche Auswahl von guten Dekorationsmotiven aus den neuern Wiener Kirchen, die gewifs manchem Kirchenmaler sehr willkommene Hülfsmittel an die Hand geben, sich aber nicht immer zum einfachen Kopiren eignen. — Wenn auch bei der Ausstattung neu gebauter Kirchen wohl eine gröfsere Freiheit zulässig ist, als bei der Restauration altehrwürdiger Baudenkmale, so scheint man doch bei den hier publizirten Dekorationen, besonders hinsichtlich der Farbenstimmung, dem modernen Geschmacke zu grofse Konzessionen gemacht zu haben, und dürfte daher bei Benutzung der vorliegenden Motive als Vorbilder einige Vorsicht zu empfehlen sein.

Göbbels.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIII. siècle, texte et dessins par A. des Méloizes avec une introduction par E. de Beaurepaire.

Die herrlichen spätromanischen und frühgothischen Glasgemälde, welche sich in dem Dome von Bourges in Frankreich erhalten haben, sind bekanntlich vor einigen Jahrzehnten durch die Patres Cahier und Martin in einem Prachtwerke veröffentlicht worden, welches trotz des hohen Preises auch in Deutschland mehrfachen Eingang und bei seinen Glasmalern Beachtung gefunden hat. Das im gröfsten Folioformate gehaltene, aus vortrefflichen Farbendrucktafeln und mustergültigem Texte bestehende Werk umfafst nur die dem XII. und XIII. Jahrh. angehörigen Glasgemälde, welche durch ihren reichen symbolischen Inhalt und durch ihre harmonische Farbenwirkung den Höhepunkt der eigentlich monumentalen Glasmalerei bezeichnen. Die in ihrer Art nicht minder bedeutenden, aus den folgenden Jahrhunderten stammenden Glasgemälde, welche dieselbe Kathedrale schmücken, haben in das Werk keine Aufnahme gefunden. Diesem Mangel soll jetzt abgeholfen werden, indem der überaus leistungsfähige und rührige belgisch-französische Verlag von Desclée, de Brouwer & Co. sich entschlossen hat, in demselben Format und in gleichem Reichthum der Ausstattung diese späteren Fenster zu veröffentlichen, welche durch ihre Darstellungen, Zeichnung, Technik zu dem Allerbesten zählen, was diese künstlerisch so produktive Zeit hervorgebracht hat. — Der mächtige und kunstsinnige Herzog Jean de Berry hatte die hervorragendsten Künstler seiner Zeit an seinen Hof gezogen und Bourges zum Sitze einer hochbedeutsamen Kunstthätigkeit gemacht. Diese dauerte unter dem Einflusse von Jacques Coeur auch im XVI. Jahrh. fort, und unter den zahlreichen Malern, die hier in regstem Wetteifer arbeiteten, nimmt der berühmte Jehan Lescuyer die erste Stelle ein. — Die glänzende Reihe von Glasgemälden, die unter so günstigen Umständen in Bourges entstanden, ist deshalb besonders geeignet, mit den Leistungen dieser Zeit auf diesem wichtigen Gebiete bekannt zu machen, welches hier in seinen verschiedenen Entwickelungsphasen durch herrliche Muster vertreten ist.

Es mufs daher freudig begrüfst werden, dafs auch von diesen Glasmalereien für die nächste Zeit vortreffliche Abbildungen und Beschreibungen zu erwarten sind; denn derjenige, der beide liefert, ist als ebenso geschickter Zeichner bekannt, wie als tüchtiger Archäologe, und für die Gediegenheit der Einleitung bürgt der Name von Beaurepaire, der sie übernommen hat.

Das Werk soll in 10 Lieferungen von je 2 Farbentafeln mit Gesammtdarstellungen und je einer mit Details nebst dem eingehend und gründlich erklärenden Texte à 20 Frcs. erscheinen und in 3 Jahren vollendet sein. — Die erste Lieferung liegt bereits vor und enthält je ein Fenster aus der Kapelle von Pierre Trousseau und aus der Kapelle von Etampes, sowie 2 damascirte Teppichmuster, Alles aus dem Beginn des XV. Jahrh.; aufserdem 4 Grofsfolioblätter Text. — Das erste Blatt veranschaulicht ein viertheiliges Fenster, welches sich durch reiches und strenggegliedertes Mafswerk auszeichnet. Seine Bekrönung schmücken knieende und schwebende Engel mit päpstlichen und anderen Wappenschildchen. Die 4 Felder weisen unter etwas breiter und schwerer Baldachin-Architektur von weifslicher und gelblicher Färbung 4 herrlich gezeichnete Grüppchen auf: Die sitzende Madonna, hinter welcher der hl. Sebastianus und ein hl. Bischof steht; die knieenden Figuren von Vater und Mutter des Stifters mit der Standfigur des hl. Jakobus; der Stifter Pierre Trousseau selbst mit dem Modell der von ihm gebauten Kapelle in der Hand und mit der Figur des hl. Stephanus hinter ihm; seine beiden Brüder und seine Schwester, hinter denen die hl. Agnes steht. Einige Kostüme sind sehr farbenreich, andere mit üppigen Silbergelb-Ornamenten behandelt, die Köpfe wunderbar charakterisirt, die Gestalten sehr zart aufgefafst. Sämmtliche Hintergründe, verschieden in den Farben, sind von überaus feinen Blatt- und Thierornamenten belebt. — Das zweite Blatt bringt nur ein Fensterfeld zur Darstellung, daher in gröfserem Mafsstabe, und zwar 2 knieende Engel, welche ein Wappenschild halten und sich mit ihren grünlichen Flügeln von dem schwarz damascirten rothen Grund vortrefflich abheben. — Die beiden damascirten Teppichmuster des dritten Blattes lassen die entzückende Behandlung der Hintergründe in ihrer ganzen Feinheit erkennen. — Die technische Ausführung der farbigen Tafeln ist von grofser Vollendung, der beschreibende Text in historischer, ikonographischer, archäologischer Beziehung sehr eingehend und instruktiv. Möge der wahrhaft glänzenden Publikation und den Opfern, welche sie dem Verlage bereitet, die Anerkennung und das Abonnement von Seiten der Künstler und Kunstfreunde entsprechen!

Schnütgen.

Schlofs Marienburg in Preufsen. Führer durch seine Geschichte und Bauwerke von C. Steinbrecht. Zum Besten der Herstellung der Marienburg. Mit 6 Abbildungen. Berlin 1891, Verlag von Julius Springer. Preis 50 Pfg.

Nur der verdienstvolle Wiederhersteller der Marienburg konnte dem kleinen Schriftchen einen so reichen Inhalt geben, konnte in dem „geschichtlichen Ueberblick" die Entwickelung des deutschen Ritterordens, in dem „Rundgang durch Schlofs und Stadt" die Bauart von Mittel- und Hochschlofs, von Vorburgen und Standorten, wie sie ursprünglich waren und jetzt unter seiner Hand sich wieder neu gestalten, so knapp und doch so bestimmt behandeln. Mit gröfster Zufriedenheit über Text wie Illustrationen und über die reiche Belehrung, die er beiden verdankt, wird jeder Leser das mustergültige Büchlein aus der Hand legen. S.

Die Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Festschrift und amtlicher Bericht verfafst und erstattet vom Direktor der Akademie und Schule, Hofrath Prof. Dr. Ludwig Nieper. Mit 40 Abbildungen. Leipzig 1890.

Diese reich ausgestattete (nur als Geschenk bestimmte) Festschrift berichtet über den Stand und die Entwickelung der Akademie und Schule im letzten Jahrzehnt, deren Hauptaufgabe die Pflege der graphischen Künste ist. Von ihren hervorragenden Leistungen auf diesem Gebiete legen 40 theils in den Text aufgenommene, theils in eigenen Tafeln bestehende Illustrationen glänzendes Zeugnifs ab. Zu ihrer Herstellung haben Holzschnitt und Radirung, Lithographie und Lichtdruck, Zinkographie und Farbendruck mitgewirkt und jede dieser Techniken ist verwendet worden, je nachdem sie für die betreffenden Darstellungen am angemessensten schien, die vornehmlich der Geschichte und dem Leben der Anstalten bezw. ihrer Umgebung entnommen sind, daher auch im Texte zur Erörterung gelangen. Dieser rührt von dem Herausgeber selbst her, mit Ausnahme eines Aufsatzes von Anton Springer über „Die Aufgabe der graphischen Künste". In seiner geistreichen und gewandten, doch so klaren und anschaulichen Weise verbreitet sich hier der Verfasser über dieses wichtige und zeitgemäfse Thema, den Leser belehrend, aufklärend, überzeugend, zugleich die schmerzliche Empfindung bei ihm erneuernd, dafs der unerbittliche Tod die Feder vor Kurzem (31. Mai 1891) der Hand entrifs, welche sie so unvergleichlich geführt hat im Dienste der Kunst und ihrer Geschichte, allen Forschern auf diesem weiten Gebiete ein erhabenes Vorbild. Schnütgen.

Raffael's erste Arbeiten. Entgegnung auf Herrn v. Seidlitz' Besprechung meiner Raffael'schen Studien von Dr. W. Koopmann. Mit Abbildungen. Marburg 1891, Verlag von Elwert.

Diese Erwiderung des Verfassers auf die Ausstellungen, welche von Seidlitz im XIV. Bande des »Repertorium für Kunstwissenschaft« an dessen (auch hier Bd. III Sp. 103 u. 104) besprochenen Raffael-Studien geknüpft hatte, bringt weitere beachtenswerthe Beiträge zur Lösung der wichtigen Frage, welchem Meister die mafsgeblichen Einflüsse auf Raffael's Erstlingswerke zuzuschreiben seien. Zu diesen wird Timoteo Viti in nahe Beziehung gebracht, der ein Schüler Francia's war. D.

Der Papstesel. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des Reformationszeitalters von Konrad Lange. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. Göttingen 1891, Vandenhoek & Ruprecht's Verlag.

Der unter dem Namen der „Papstesel" bekannte, durch die neuen wissenschaftlichen Untersuchungen zu einer gewissen Berühmtheit gelangte Kupferstich Werner's von Olmütz hat die vorliegende, sehr eingehende Studie veranlafst, welche durch Vergleichung mit ähnlichen Darstellungen und Hineinziehung eines reichen kulturhistorischen Materials die Untersuchung dieses seltsamen Bildes zum Abschlufs bringt. Ursprünglich die Darstellung einer römischen Mifsgeburt, erhielt es im Laufe der Zeit je nach den politischen bezw. kirchlichen Strömungen die mannigfachsten Deutungen, deren Kreislauf erst am Ausgange des XVII. Jahrh. sich vollendete, ein merkwürdiges Spiegelbild der Zeit und ihrer Leidenschaften. D.

Die Kunst im Lichte der Kunst. Von Dr. H. Pudor. Dresden 1891, Verlag von Oskar Damm.

In der Eigenart des Künstlers, namentlich in seiner ethischen Beschaffenheit erblickt der Verfasser mit Recht einen wesentlichen Faktor zur Beurtheilung des Kunstwerkes, und verschiedene hervorragende italienische Kunstdenkmäler des XIV. bis XVI. Jahrh. unterwirft der Verfasser einer näheren ästhetischen Untersuchung, um seine eigenartigen Kunstanschauungen an ihnen zu zeigen, die eine tiefe Auffassung verrathen. G.

Der Enndkrist der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. Facsimile-Wiedergabe. Herausgegeben und bibliographisch beschrieben von Dr. Ernst Kelchner. Frankfurt 1891, Verlag von H. Keller.

Die schon dem frühesten Mittelalter geläufige, nachher mehrfach poetisch bearbeitete Sage vom Antichristen hat gegen den Schlufs des Mittelalters auch eine xylographische wie typographische Ausgestaltung erfahren. Mit den einzelnen Ausgaben derselben beschäftigt sich der Verfasser und zwar zunächst in Kürze mit den fünf verschiedenen, die bereits bekannt und beschrieben waren, und von denen zwei xylographische, die drei anderen typographische Produkte sind. Zu diesen führt er als viertes typographisches Erzeugnifs in die Kultur- und Kunstgeschichte das zwar bislang nicht ganz unbekannte, aber doch noch ganz unbearbeitete Exemplar ein, welches sich in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. befindet. Der Verfasser nimmt für dasselbe ein höheres Alter wie für die anderen in Anspruch und glaubt es der Druckerei von Husner und Beckenhaub in Strafsburg (1473 bis 1476) zuschreiben so sollen. Die Prüfung desselben im Einzelnen wird durch die Facsimile-Wiedergabe des Ganzen ermöglicht in seinen 5 Seiten Text und 35 Seiten Holzschnitten, von denen 3 die volle, die übrigen 54 je nur eine halbe Seite einnehmen. Die Reproduktion ist ganz vortrefflich, auch derjenigen Tafeln, deren alte Kolorirung sie erheblich erschwerte. Der Verfasser hat durch deren Veranstaltung der Wissenschaft, namentlich der Ikonographie, einen sehr wichtigen Dienst erzeigt. K.





Musivische Tafel aus der Opera del Duomo in Florenz. I.

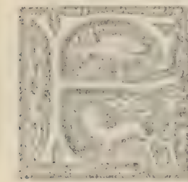
Abhandlungen.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

(Fortsetzung von S. 99/100.)

Mit Lichtdruck (Tafel VIII und IX).

XIII.



Florenz. Opera del Duomo. In dem neben dem Dome S. Maria del Fiore gelegenen Dombaufabrikgebäude werden in der Guardaroba, wo der berühmte Silberaltar aus dem Baptisterium steht, zwei musivische Tafeln aufbewahrt, die Gori (»Mon. Bas. Bapt. Flor.« p. 20 IV*) zuerst besprochen und, freilich auf die kläglichste Weise, abgebildet hat. Rumohr hat das große Verdienst, die Bedeutung dieses Werkes erkannt zu haben; freilich ist es ihm nicht gelungen, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dasselbe hinzulenken, denn abgesehen von den Notizen einzelner Reisehandbücher (z. B. Gsell-Fels »Mittelitalien« 3. Aufl. 1880, S. 183) ist es von Kunsthistorikern seither wieder fast völlig unbeachtet geblieben.[1] Rumohr's »Italienische Forschungen« sind [illegible] ein sehr seltenes Buch geworden, so daß es dem Leser erwünscht sein dürfte, wenn ich einzelne seiner Angaben über die Tafeln hier abdrucke. Nachdem der berühmte Begründer unserer modernen Kunstforschung seine im Allgemeinen sehr abschätzige Ansicht über die byzantinische Kunst vorgelegt, glaubt er sich der Bewunderung einzelner älterer Schöpfungen derselben hingeben zu können und fährt dann fort:

„Unbedenklich gebe ich unter diesen, da eine Rolle der Vaticana mit geistreichen Zeichnungen aus der Geschichte des Josua, schon oben berührt worden, dem musivischen Kalendario den Vorzug, welches gegen Ende des XIV. Jahrh. von einer venetianischen Dame, der Witwe eines byzantinischen Kämmerlings, dem Schatze der Johanniskirche zu Florenz gegen eine ansehnliche Leibrente überlassen worden. (Die Dame hieß Nicoletta de Grionibus; ihr Gemahl war [illegible] des Joh. Kantacuzenus Kämmerling gewesen. Das Kunstwerk soll er aus der kaiserlichen Kapelle empfangen haben, wie man vielleicht nur in's Blaue hinein behauptet.) Es besteht aus zwei kleinen Tafeln vom zierlichsten Musiv, welches in ästhetischer wie kunsthistorischer Beziehung für uns von höchster Wichtigkeit ist. In ästhetischer, weil es in solchen Theilen, wo hochalterthümliche Vorbilder dem Künstler zu Hülfe kamen, Vortheile der Anordnung und der Charakteristik zeigt, welche in der neueren Malerei erst von Raphael wiederum genutzt und allerdings unendlich gefördert worden. Namentlich in der Wendung der Augen, im Benutzen des weißen Lokaltons in den Winkeln seitwärts gerichteter Augensterne, ist es dem Künstler gelungen, Betroffenheit, Schauer und innere Bewegung des Gemüths bei viel äußerer Ruhe auszudrücken. In kunsthistorischer und typologischer Beziehung ist es wichtig, theils weil das Kreuz und die Gestalt des Heilandes, Vorstellungen und Erfindungen barbarischer Zeiten, den Ausdruck derselben auch hier nicht verleugnen, theils weil in anderen hochalterthümlichen Vorstellungen, etwa in der Wiedererweckung des Lazarus, der allgemeine Charakter bei weitem klassischer ist, als irgend in italienischen Denkmalen des IV. und V. Jahrh., theils endlich, weil die Glorie in der Transfiguration (ich weiß nicht, durch welches Mittelglied) dieselbe ist, welche Raphael dem Entwurf nach in sein berühmtes Altargemälde aufgenommen."

Gori hielt dieses Werk in Ansehung seiner freilich nicht so durchgehenden Aehnlichkeit mit dem bekannten Menologium des Basilius Porphyrogennetos für Arbeit des X. Jahrh. Wir werden annehmen dürfen, es sei unter allen Umständen nicht so gar viel jünger. Denn der Beschlag von getriebenem vergoldetem Silber ist in einem edlen, zum Orientalischen sich hinneigenden Geschmack verziert und emaillirt; dieses möchte aber doch im östlichen Reiche schwerlich den germanischen und gothischen Baugeschmack überdauert, welcher bekanntlich im XIII. und folgenden Jahrhundert in den Orient eingedrungen. Aus [illegible] Bemerkung würden wir auf ein verschiedenes Alter des Musivs zu-

[1] Eine kurze Erwähnung findet sich bei Bayet »L'Art byzantin« p. 156.



Musivische Tafel aus der Opera del Duomo in Florenz. I.

Abhandlungen.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

(Fortsetzung von S. 99/100.)

Mit Lichtdruck (Tafel VIII und IX).

XIII.



Florenz. Opera del Duomo. In dem neben dem Dome S. Maria dei Fiori gelegenen Domfabrikgebäude werden in der Guardaroba, wo der berühmte Silberaltar aus dem Battistero steht, zwei musivische Tafeln aufbewahrt, die Gori (»Mon. Basit. Bapt. Flor.« p. 23 IV [4]) zuerst besprochen und, freilich auf die kümmerlichste Weise, abgebildet hat. Rumohr hat das grofse Verdienst, die Bedeutung dieses Werkes erkannt zu haben; freilich ist es ihm nicht gelungen, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dasselbe hinzulenken, denn abgesehen von den Notizen einzelner Reisehandbücher (z. B. Gsell-Fels »Mittelitalien«, 4. Aufl. 1886, S. 163), ist es von Kunsthistorikern seither wieder fast völlig unbeachtet geblieben.[1]) Rumohr's »Italienische Forschungen« sind seit Jahrzehnten ein sehr seltenes Buch geworden, so dafs es dem Leser erwünscht sein dürfte, wenn ich zunächst seine Angaben über die Tafeln hier abdrucke. Nachdem der berühmte Begründer unserer modernen Kunstforschung seine im Allgemeinen ja sehr abschätzige Ansicht über die byzantinische Kunst vorgelegt, glaubt er sich der Bewunderung einzelner älterer Schöpfungen derselben hingeben zu können und fährt dann fort:

„Unbedenklich gebe ich unter diesen, da jene Rolle der Vaticana, mit geistreichen Zeichnungen aus der Geschichte des Josua, schon oben berührt worden, dem musivischen Kalendario den Vorzug, welches gegen Ende des XIV. Jahrh. von einer venetianischen Dame, der Wittwe eines byzantinischen Kämmerlings, dem Schatze der Johanniskirche zu Florenz gegen eine ansehnliche Leibrente überlassen worden. (Die Dame hiefs Nicoletta de Grionibus; ihr Gemahl war früher der Joh. Kantacuzenus Kämmerling gewesen. Das Kunstwerk soll er aus der kaiserlichen Kapelle empfangen haben, wie man vielleicht nur in's Blaue hinein behauptet.) Es besteht aus zwei kleinen Tafeln von zierlichstem Musiv, welches in ästhetischer wie kunsthistorischer Beziehung für uns von höchster Wichtigkeit ist. In ästhetischer, weil es in solchen Theilen, wo hochalterthümliche Vorbilder dem Künstler zu Hülfe kommen, Vortheile der Anordnung und der Charakteristik zeigt, welche in der neueren Malerei erst von Raphael wiederum genutzt und allerdings unendlich gefördert worden. Namentlich in der Wendung der Augen, im Benutzen des weifsen Lokaltons in den Winkeln seitwärts gerichteter Augensterne, ist es dem Künstler gelungen, Betroffenheit, Schauer und innere Bewegung des Gemüths bei viel äufserer Ruhe auszudrücken. In kunsthistorischer und typologischer Beziehung ist es wichtig, theils weil das Kreuz und die Geburt des Heilandes, Vorstellungen und Erfindungen barbarischer Zeiten, den Ausdruck derselben auch hier nicht verleugnen; theils weil in anderen hochalterthümlichen Vorstellungen, etwa in der Wiederbelebung des Lazarus, der allgemeine Charakter bei weitem klassischer ist, als irgend in italienischen Denkmalen des IV. und V. Jahrh.; theils endlich, weil die Glorie in der Transfiguration (ich weifs nicht, durch welches Mittelglied) dieselbe ist, welche Raphael dem Entwurf nach in sein berühmtes Altargemälde aufgenommen."

„Gori hält dieses Werk in Ansehung seiner freilich nicht so durchgehenden Aehnlichkeit mit dem bekannten Menologio des Basilius Porphyrogennetos, für Arbeit des X. Jahrh. Wir werden annehmen dürfen, es sei unter allen Umständen nicht so gar viel jünger. Denn der Beschlag von getriebenem vergoldetem Silber ist in einem rohen, zum Orientalischen sich hinneigenden Geschmack verziert und emaillirt; dieses indefs hát auch im östlichen Reiche schwerlich den vorgothischen und gothischen Baugeschmack überdauert, welcher bekanntlich im XIII. und folgenden Jahrh. auch in den Orient eingedrungen. Aus dem Alter der Einfassung würden wir auf ein verhältnifsmäfsiges Alter des Musivs zu-

[1]) Eine kurze Erwähnung findet sich bei Bayet »L'Art byzantin«, p. 150.

rückschliefsen dürfen, da jenes sicher für dieses gemacht worden, wohl unter Umständen neuer, das gewifs nicht älter ist, als das Werk selbst."

„Der Gegenstand der einzelnen Darstellungen, welche auf bestimmte Kirchenfeste sich beziehen, ergiebt sich schon aus den elenden Abbildungen bei Gori, aus denen Niemand wähne, den Charakter der Arbeit, das Kunstverdienst weder im Allgemeinen, noch in den besonderen Bezeichnungen und Darstellungen beurtheilen zu können. Wie wollte man darin die wunderbare Schönheit der Gestalt, Bewegung, Gewandung oder das herrliche Antlitz des Heilandes erkennen, wo er den Lazarus erweckt; oder auch in demselben Bilde die schönen, richtig verstandenen Falten, die ausdrucksvollen Köpfe sogar in den minder gelungenen Figuren der Schwestern, welche vor Christus zu Boden fallen? Nur im Bilde des Gekreuzigten dürfte jene rohe Nachbildung genügen, um hinreichend darin wahrzunehmen, wie die Griechen diese Vorstellung bei weitem materieller aufgefafst hatten, als die kunstloseren Italiener; wie sie, an grausame Strafen gewöhnt, eben nur das körperliche Leiden ausdrücken wollten durch Senkung des Hauptes, vornehmlich durch seitwärts ausgesenkten, starken, geschwellten Leib, und eben hierdurch ihrem Kruzifix ein niedriges und gemeines Ansehen gaben, welches, wie wir sehen werden, vorübergehend auch in die italienische Malerei sich eingedrängt hat, und dort überall, wo es vorkommt, noch obwaltende Nachahmung byzantinischer Meister bekundet" (»Italienische Forschungen« I S. 304 bis 306).

Ich habe vor mehr als dreizehn Jahren die beiden Tafeln durch Alinari in Florenz photographiren lassen[2]) und veröffentliche hiermit auf Grund dieser Aufnahme eine Reproduktion, die freilich an Deutlichkeit viel zu wünschen läfst, aber doch immerhin eine im Allgemeinen adäquate Vorstellung von den Originalien giebt.

Die Tafeln messen mit der Umrahmung 37 *cm* in der Höhe, 28 *cm* in der Breite; die Bilder selbst haben 23,5 *cm* : 17,5 *cm*. Das Mosaik ist technisch dadurch hergestellt, dafs der Untergrund mit einer Wachsschicht überzogen und die Steinchen bezw. Stifte in diese Wachsdecke eingelassen sind. An Feinheit und Sauberkeit der technischen Ausführung dürften diese beiden Tafeln Alles übertreffen, was uns von ähnlichen Arbeiten erhalten ist.

Ich kann heute nicht daran denken, eine erschöpfende Monographie über diese beiden Mosaiktafeln zu geben; ich beschränke mich auf einige Andeutungen.

Dem Sachverständigen braucht nicht gesagt zu werden, dafs die Ruhmor'schen Bemerkungen über das Werk ein Stadium der Kunstforschung wiederspiegeln, welches erst die Elemente der Betrachtung sammelte und noch weit entfernt von einer Einsicht in die Entwicklung der ältern Kunst war. Ruhmor kannte so gut wie nichts von der altchristlichen Kunst und bewegte sich hinsichtlich der byzantinischen in Vorstellungen, die der Wirklichkeit wenig entsprachen, die aber allerdings sehr lange nach ihm und zum Theil durch ihn die Herrschaft behaupteten. Ueber diesen Punkt mag man Kondakoffs »Histoire de l'Art byzantin« I p. 44 f. nachlesen.

Zunächst fallen die Tafeln, was ihr Sujet anlangt, unter die Kategorie jener Bildercyklen, welche sowohl die griechische wie die abendländische Kunst seit dem Ausgang des Alterthums bald auf den Wänden der Kirchen, bald auf Elfenbeintafeln, bald auf Bronze- und Holzthüren u. s. f. für den Gebrauch der Gläubigen zusammenstellte, und in welchen sie nach Mafsgabe des zur Verfügung stehenden Raumes eine gröfsere oder geringere Anzahl von Gegenständen bezw. Szenen aus dem Alten und Neuen Testament vereinigte. Ich habe anderwärts darauf hingewiesen, in welchem Zusammenhang mit dem Comes bezw. mit den an den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres verlesenen Perikopen (Evangelien und Episteln) diese abbrevirten Bilderbibeln standen. Wo, wie hier, nur wenig Raum gegeben war, wählte man meist die wichtigsten Szenen aus dem Leben oder Leiden des Herrn zur Darstellung aus. Ob unsere Mosaiktafeln gleich den Elfenbeinplatten als Diptychen gedacht waren, steht dahin; ebenso an welchem Orte — ob auf dem Altar? — sie ihre ursprüngliche Aufstellung hatten.

Ruhmor betrachtet es als ziemlich selbstverständlich, dafs die Einrahmung mit den Mosaiken gleichzeitig sei; ich halte das für eine offene Frage. Vergleicht man die in dieser Einfassung vorkommenden dekorativen Motive mit

[2]) Die Firma Alinari, welche für diese beiden Aufnahmen 200 Franks berechnete, verpflichtete sich selbstverständlich, dem Handel keine Abzüge von diesen ausschliefslich für mich angefertigten Clichés zu übergeben. Sie hat diese Verpflichtung nicht eingehalten, was ich, Anderen zur Warnung, hiermit bekannt gebe.



Musivische Tafel aus der Opera del ...

rückschliessen dürfen, da jene Schrift für diese gemacht worden, wohl einer [illegible], die gewiß mehr älter ist, als das Werk selbst."

„Der Gegenstand der einzelnen Darstellungen, welche auf bestimmte Kirchenfeste sich beziehen, ergiebt sich schon aus den obenstehenden Abbildungen bei Gori, aus denen jedermann [illegible], den Charakter der Arbeit, das Kunstverdienst werden im Allgemeinen, auch in den besonderen Beziehungen und Darstellungen, beurtheilen können. Wie wollte man denn die wunderbare Schönheit der Gestalt, Bewegung, Gewandung oder das herrliche Antlitz des Heilandes erkennen, wie er den Lazarus erweckt; oder auch in demselben Bilde die schönen, ruhig versammelten Leute, die ausdrucksvollen Köpfe sogar in den minder gelungenen Figuren der Schwestern, welche vor Christus zu Boden fallen? Nur im Bilde des Gekreuzigten dürfte jene rohe Nachbildung genügen, um hinreichend darzuthun, wie die byzantinische Vorstellung bei [illegible] ausgeführt haben, [illegible] Rahmen [illegible] gewählt, wenn nur das körperliche Leiden ausdrücken wollten durch Senkung des Hauptes, [illegible] durch seitwärts ausgewichenen, geschwellten Leib, und dem hierdurch ihrem Kruzifix ein [illegible] und gemeines Ansehen gaben, welches, wie wir sehen werden, [illegible] auch in die italienische Malerei sich eingedrängt hat, und dort überall, wo es vorkommt, noch [illegible] Nachahmung byzantinischer Meister bekundet" (Italienische Forschungen I. S. 204 bis 206).

Ich habe vor mehr als dreizehn Jahren die beiden Tafeln durch Alinari in Florenz photographiren lassen*) und veröffentliche hiermit auf Grund dieser Aufnahme eine Reproduktion, die freilich an Deutlichkeit viel zu wünschen läßt, aber doch immerhin eine im Allgemeinen adäquate Vorstellung von den Originalen giebt.

Die Tafeln messen mit der Umrahmung 37 cm in der Höhe, 25 cm in der Breite; die Bilder selbst haben 26,5 cm : 17,5 cm. Das Mosaik ist technisch dadurch hergestellt, daß der Untergrund mit einer Wachsschicht überzogen und die [illegible] bezw. Stifte in diese Wachsdecke eingedrückt sind. An Feinheit und Sauberkeit der technischen Ausführung dürften diese beiden Tafeln Alles übertreffen, was uns von ähnlichen Arbeiten erhalten ist.

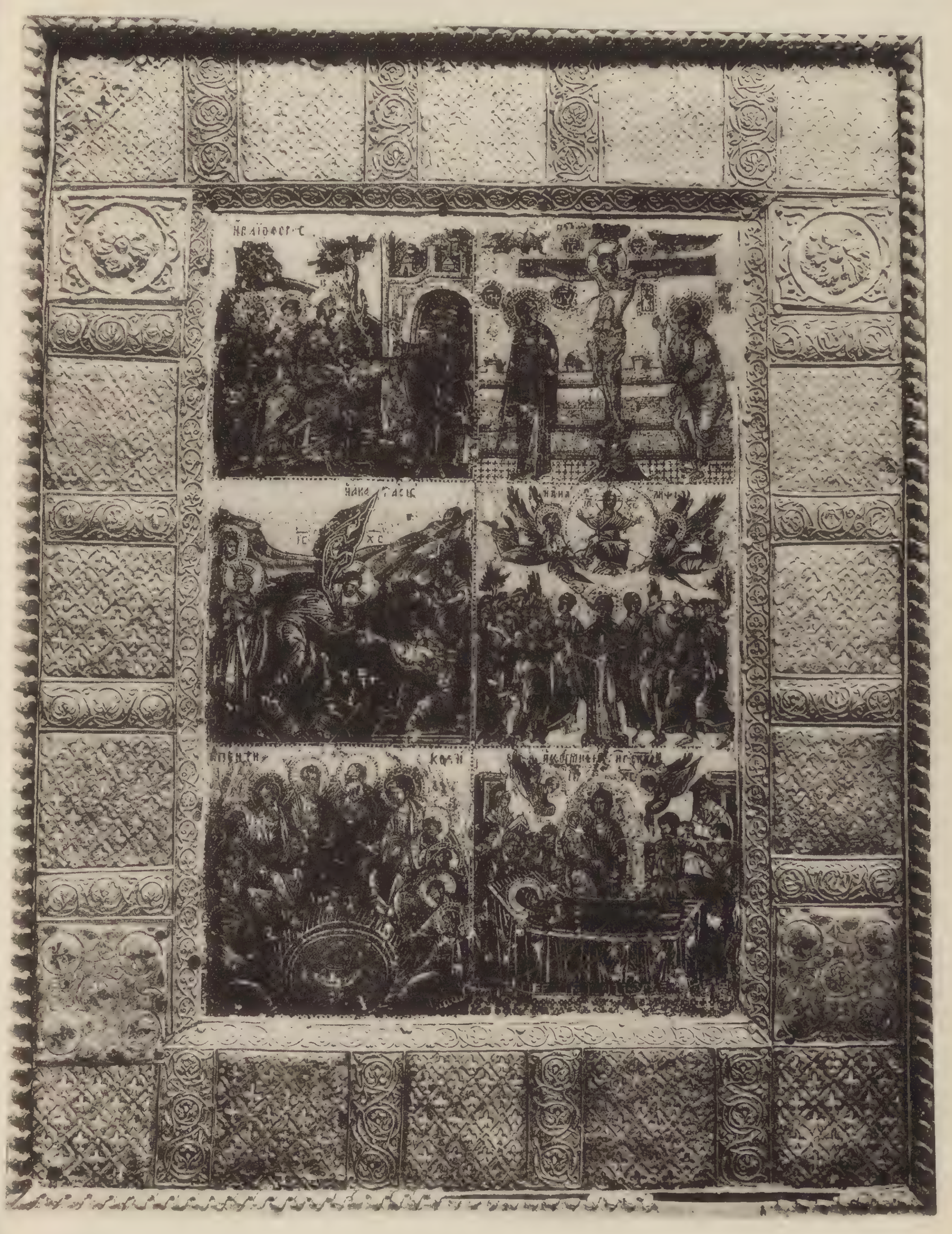
Ich kann heute nicht daran denken, eine erschöpfende Monographie über diese beiden Mosaiktafeln zu geben; ich beschränke mich auf einige Andeutungen.

Dem Sachverständigen braucht nicht gesagt zu werden, daß die Rumohr'schen Bemerkungen über das Werk ein Stadium der Kunstforschung wiederspiegeln, welches erst die Elemente der Betrachtung sammelte und noch weit entfernt von einer Einsicht in die Entwicklung der ältern Kunst war. Rumohr kannte so gut wie nichts von der altchristlichen Kunst und bewegte sich hinsichtlich der byzantinischen in Vorstellungen, die der Wirklichkeit wenig entsprechen, die aber allerdings sehr lange nach ihm und zum Theil durch ihn die Herrschaft behaupteten. Ueber diesen Punkt mag man Kondakoffs »Histoire de l'Art byzantin« I. p. 44 f. nachlesen.

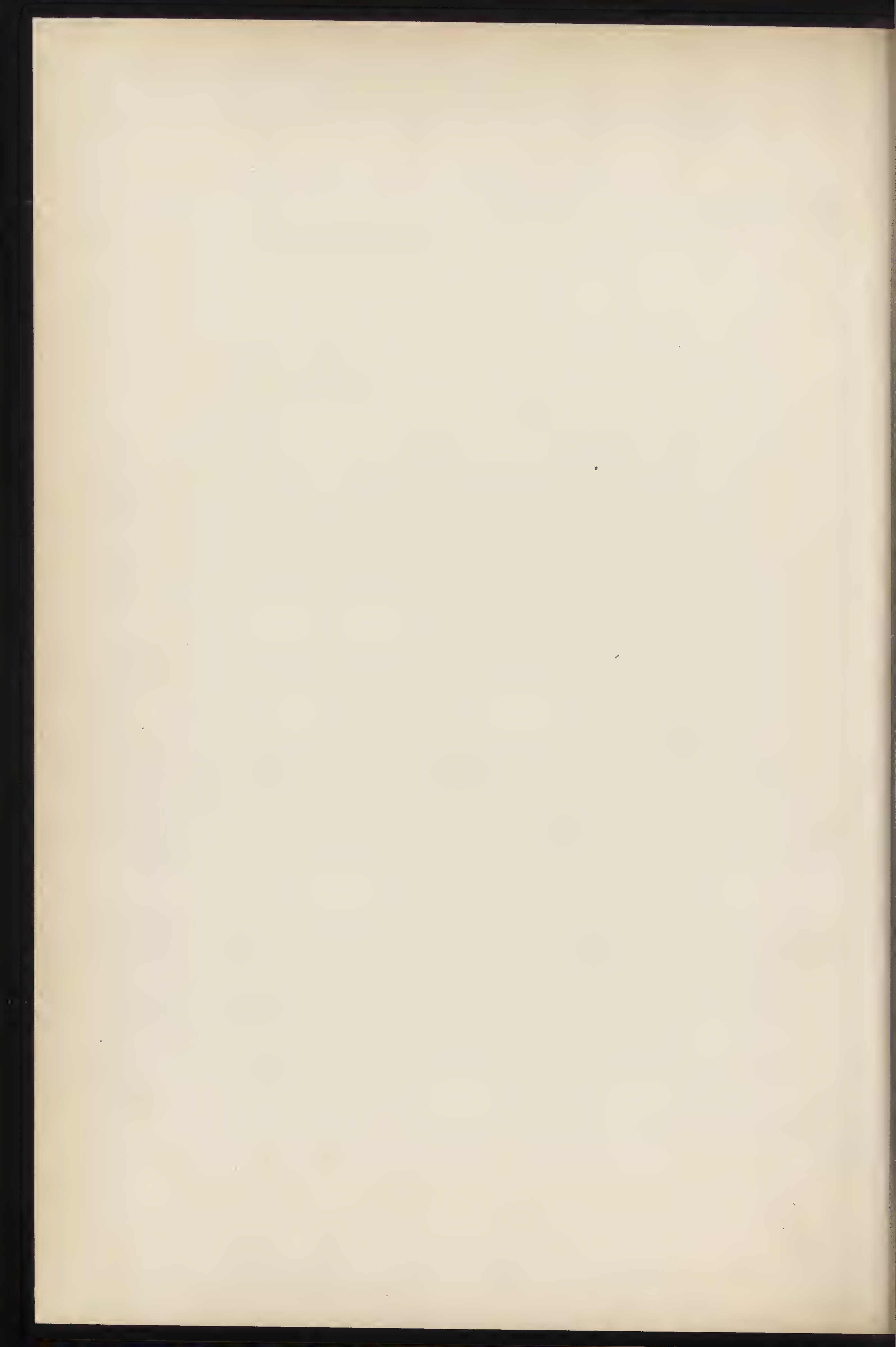
Zunächst fallen die Tafeln, was ihr Sujet anlangt, unter die Kategorie jener Bildercyklen, welche sowohl die griechische wie die abendländische Kunst seit dem Ausgang des Alterthums bald auf den Wänden der Kirchen, bald auf Elfenbeintafeln, bald auf Bronze- und Holzthüren u. s. f. für den Gebrauch der Gläubigen zusammenstellte, und in welchen sie nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes eine größere oder geringere Anzahl von Gegenständen bezw. Szenen aus dem Alten und Neuen Testament vereinigte. Ich habe anderwärts darauf hingewiesen, in welchem Zusammenhang mit dem Canon bezw. mit den an den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres verlesenen Perikopen (Evangelien und Episteln) diese abbreviirten Bilderzyklen standen. Wo, wie hier, nur wenig Raum gegeben war, wählte man meist die wichtigsten Szenen aus dem Leben oder Leiden des Herrn zur Darstellung aus. Ob unsere Mosaiktafeln gleich den Elfenbeinplatten als Diptychon gedacht waren, steht dahin; ebenso an welchem Orte — ob auf dem Altar? — sie ihre ursprüngliche Aufstellung hatten.

Rumohr betrachtet es als ziemlich selbstverständlich, daß die Einrahmung mit den Mosaiken gleichzeitig sei; ich halte das für eine offene Frage. Vergleicht man die in dieser Einfassung vorkommenden dekorativen Motive mit

*) Die Firma Alinari, welche für diese beiden Aufnahmen 200 Franks bezahlte, verpflichtete sich selbstverständlich, dem Handel keine Abzüge von diesen ausschließlich für mich angefertigten Clichés zu übergeben. Sie hat diese Verpflichtung nicht eingehalten, was ich, Andern zur Warnung, hiermit bekannt gebe.



Musivische Tafel aus der Opera del Duomo in Florenz. II.



ähnlichen Werken des Byzantinismus, so wird man eher auf das XII. als auf das X. Jahrh. geführt: ich verweise auf die Vatikanische Handschrift der Predigten auf die Feste Mariä (Cod. Vat. 1162, abgeb. bei D'Agincourt »Malerei« D. A. Taf. LI [2]) und auf ein Evangelienbuch der Vaticana (abgeb. ebenda Taf. LIX [8]); beide Handschriften entstammen dem XII. Jahrh., die letztere ist datirt 1128. Vielleicht werden Andere finden, dafs selbst spätere Jahrhunderte nicht ausgeschlossen sind.

Die beiden Tafeln sind durch schmale Stege in sechs Felder getheilt, welche zu je drei übereinander geordnet sind. Die Reihenfolge der Darstellungen beginnt links oben und es folgen sich die Szenen also:

1. Die Verkündigung (*Ὁ Εὐαγγελισ-ΜΟC τῆς θεοτόκου*), Inschrift halb zerstört, fast ganz so, wie das Malerbuch vom Berge Athos (D. Ausg. S. 171 f.) die Szene schildert.

2. Die Geburt Christi (*Ἡ ΓΕΝΝΗCΙC τοῦ Χριστοῦ*), mit der Szene im Vordergrunde, wo das Kind gebadet wird; bekanntlich ein den Apokryphen entlehnter Zug. Der § 213 des Malerbuchs schildert die Geburts-Darstellung ziemlich abweichend.

3. Die Darstellung im Tempel (*Ἡ ὙΠΑΠΑΝΤΗ*), wiederum sehr übereinstimmend mit § 215 des Malerbuchs.

4. Die Taufe Christi im Tempel (*Ἡ ΒΑΠΤΙCΙC*), mehrfach abweichend vom Malerbuch (§ 220), in den Figuren Johannis und der dienenden Engel voll lebendiger Bewegung.

5. Die Verklärung des Herrn auf Tabor (*Ἡ ΜΕΤΑΜΟΡΦωCΙC*), sehr übereinstimmend mit Malerbuch § 257, wo indessen die Umstrahlung Christi durch die Mandorla nicht angeführt wird.

6. Die Auferweckung des Lazarus (*Ἡ ΕΓΕΡCΙC ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ*), sehr dramatisch geschilderte Szene, stark an Malerbuch § 276 erinnernd.

7. Die Palmtragung (*Ἡ ΒΑΙΟΦΟΡΟC*), ganz übereinstimmend (ausschliefslich des Berges aufserhalb des Stadt) mit Malerbuch § 277. Bemerkenswerth auch die gute Schilderung des Lastthieres.

8. Die Kreuzigung des Herrn (die Personen sind hier wie auf anderen Szenen, z. B. 1, 5, 6, durch Beischriften bezeichnet, doch ist die das Ganze begleitende Inschrift *ἡ σταύρωσις τοῦ Χριστοῦ* ganz zerstört oder sie fehlte). Die Schilderung stimmt in mehreren Punkten mit Malerbuch § 300, doch sind von den Nebenfiguren nur Maria und Johannes anwesend, auch die beiden Schächer fehlen.

9. Christus in der Vorhölle, die Stammeltern erlösend, mit Details (wie dem gekrönten David neben dem Herrn), welche sich ebenso im Malerbuch (§ 306) wiederfinden. Auffallender Weise trägt das Bild die Beischrift *Ἡ ΑΝΑ-СТАСІС* statt *ἡ εἰς τὸν ᾅδην κάθοδος*, woraus vielleicht zu schliefsen ist, dafs ursprünglich die Auferstehung, welche jetzt auf unseren Tafeln fehlt, hier folgen sollte, dafs statt deren aber dann die Höllenfahrt eingereiht wurde.

10. Christi Himmelfahrt (*Ἡ ἈΝΑΛΗ-ΓΗΨΙC*), ganz übereinstimmend mit Malerbuch § 318.

11. Das Pfingstfest (*Ἡ ΠΕΝΤΗΚΟCΤΗ*, im Malerbuch: *ἡ κάθοδος τοῦ ἁγίου πνεύματος*). Das Haus und das gewölbte kleine Zimmer des Malerbuchs (§ 319) fehlen; dagegen erkennt man unten in dem Kreise den ebendaselbst erwähnten alten Mann, der mit beiden Händen vor sich ein Tuch hält; in dem Tuch sind zwölf zusammengerollte Blätter, und er hat auch auf dem Haupte eine Krone und über ihm sind diese Worte: *„die Welt"*. Letztere Beischrift fehlt hier.

12. Der Tod der Gottesgebärerin (*Ἡ ΚΟΙΜΗCΙCΤΗC ΘΕΟΤΟΚΟΥ*). Im Wesentlichen mit Malerbuch (§ 394) zusammenstimmend. In den beiden an den Ecken des Hauses rechts und links geordneten Heiligen, welche aufser den 12 Aposteln und den beiden Engeln hier auftreten, haben wir wohl nicht die vom Malerbuch erwähnten Schriftsteller, welche über die Dormitio schrieben, Johannes Damascenus und den Dichter Kosmas, sondern, da es Bischöfe sind, wohl die ebenda erwähnten Dionysius Areopagita und etwa Hierotheus oder Timotheus zu erblicken. Es fehlen also hier gegen das Malerbuch, aufser den weinenden Frauen, mehrere von demselben aufgestellte Zeugen der Szene.

Kleinere Mosaikbilder dieser Art sind im Ganzen sehr selten; doch werden einige genannt. So hat Odobesco in seinen Notizen über die byzantinische Kunst auf dem Berge Athos derartige Werke aus den Klöstern Vatopedi (einen hl. Nikolaus, eine hl. Jungfrau und eine Kreuzigung; die Madonna ist ein Geschenk Anastasia's, der Gemahlin des Czaren Jwan Vassilievitsch, aber wohl aus älterer Zeit herrührend),

Chiliandari (Madonna mit Kind), Laura (hl. Johannes in einer Einrahmung mit aus Emaillen zusammengesetzten Medaillons, angeblich Geschenk des Kaisers Nikephoros Phokas) aufgeführt.[3]) Andere werden von Julien Durand[4]) und C. Bayet verzeichnet.[5]) Unter den von Letzteren genannten befinden sich aufser zwei Tafeln der ehemaligen Basilewski'schen Sammlung[6]) mit Samuel nnd dem hl. Theodorus und einer Tafel des Museo cristiano im Vatikan, ebenfalls mit S. Theodorus, zwei Tafeln mit der Transfiguration und der Verkündigung, von welchen erstere dem Louvre, letztere einer nicht genannten Privatsammlung angehört. Diese beiden Darstellungen, von denen Bayet (Fig. 46 u. 44) eine Abbildung bringt, stimmen in Typen und Details so völlig mit den betr. Szenen unserer Florentiner Platten überein, dafs unbedingt an den gemeinsamen Ursprung beider gedacht werden mufs. Bayet ist der Ansicht, die Herstellung so kleiner, der Miniaturmalerei offenbar nachgebildeter musivischer Gemälde sei eigentlich ein Abfall von dem Prinzip der Mosaikmalerei — *c'etait déroger aux principes de la mosaïque que de la plier à ces menus travaux où elle perdait son véritable caractère.* Gleichwohl mufs zugegeben werden, dafs auch mit dieser Kunsttechnik ein hoher Erfolg erzielt wurde. Was insbesondere die beiden Bilder der Florentiner Opera del Duomo anlangt, so dürfte die Behauptung kaum zu gewagt erscheinen, dafs sich in ihnen die Leistungsfähigkeit der byzantinischen Kunst auf ihrer vollen Höhe zeigt, und dafs diese Leistung eine ganz andere Vorstellung von dieser Kunst bedingt, als sie bisher, ich will sagen bis zu Kondakoff's bahnbrechenden Forschungen, bei unseren Kunsthistorikern vertreten war. Die Florentiner Tafeln stellen eine höchst merkwürdige Bestätigung der Kondakoff'schen Behauptungen über den Werth und Charakter der byzantinischen Malerei dar; das allein dürfte ihre Publikation rechtfertigen. Sie chronologisch einzuordnen, dürfte in diesem Augenblick noch kaum möglich sein. Ich glaube, dafs man den Fortgang der Kondakoff'schen Publikation abwarten mufs, ehe in dieser Hinsicht ein abschliefsendes Ergebnifs gewonnen und ein völlig gesichertes Urtheil ausgesprochen werden kann.

Freiburg i. Br. Dr. F. X. Kraus.

[3]) Odobesco in Didron's »Annales archéol.« 1870, XXVII p. 262 f.

[4]) Julien Durand »Le Trésor de S. Marc« p. 48.

[5]) C. Bayet »L'Art byzantin« p. 150.

[6]) Collection Basilewski, Katalog p. 25.

Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä.

(Schlufs.)



Während der ersten Hälfte des Mittelalters hat man jenseits der Alpen sowohl Maria als den Engel fast regelmäfsig stehend abgebildet. So treten beide uns in fast allen ältern Miniaturen Deutschlands und Frankreichs, in zahlreichen Bildwerken, Gemälden, getriebenen Platten und Emails entgegen. Maria Verkündigung galt in vielen Gegenden als Anfang des Jahres, ward von den Theologen als Anfang der neuen Heilsordnung, als Zeitpunkt der Menschwerdung gefeiert. Weil die Verkündigung den Wendepunkt zwischen dem Alten und dem Neuen Bunde, den Eintritt der neuen Heilsordnung bezeichnete, deshalb ward sie an Portalen, Choreingängen und Chorbogen so gerne angebracht. Sie eröffnete den alten Cyklus der Jugendgeschichte des Herrn. Wo Künstler die drei Cyklen der Jugend, des Leidens und der Verherrlichung Christi kurz zusammenfassen wollten, da galt die Verkündigung für den ersten, wie Kreuzigung und Auferstehung für die folgenden eintraten. Ja in vielen Bischofsstäben, besonders solchen des XIII. und XIV. Jahrh., auf Glocken, auf den Aufsenseiten von Flügelbildern und Tabernakelthüren tritt das Bild der Verkündigung auf als Zusammenfassung der Heilsbotschaft, als Kennzeichen der Gnadenordnung, als Kern des Credo, in dem kein Satz mehr hervorgehoben wird als der auf die Verkündigung bezügliche: „*Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine et homo factus est.*"

Auf jenen frühen Bildern drückt die Handbewegung der dem Engel gegenüberstehenden Jungfrau bald einfach die Rede, bald eine Frage oder eine Zusage aus. Oft hält Maria in der

einen Hand (gleich den Aposteln) ein geschlossenes Buch.

Der Aufschwung der Malerei im XV. Jahrh. brachte in die Ikonographie vielfache Veränderungen. Die wesentlichsten, die unser Gegenstand erfuhr, bestanden in zweierlei. Erstens liefsen die Künstler Maria hinknieen, zweitens versetzten sie dieselbe, vornehm gekleidet, in ein überaus reich ausgestattetes Gemach. Van Eyck's Bild von Gent, Rogers van der Weyden und Holbein's Arbeiten, selbst Zeitblom's einfacheres Gemälde bieten hier charakteristische und bekannte Beispiele. Bunte Fenstermalereien, die feinsten Möbel, die kostbarsten Stoffe, ein mit Miniaturen ausgestattetes Gebetbuch, Kronen, Szepter, Blumen, herrliche Gefäfse von Gold oder Krystall, Alles, was die Kunst zu bieten vermag, wird verwendet, um den Engel, die Jungfrau und ihre Umgebung zu zieren. Es ist dies die letzte Konsequenz jenes Gedankens, der die Gottesmutter schon in den Katakomben auf einen Thron setzte und ihr reiche mit Purpurstreifen besetzte Gewänder gab. Es ist die künstlerische Vollendung des z. B. im Wysehrader Kodex zu Prag aus dem XI. Jahrh. erhaltenen Versuches, Gabriel und Maria königlich zu kleiden und in einem vornehmen, mit einem Hausaltar versehenen Gemach darzustellen.

Soll man solchen königlichen Reichthum tadeln, indem man den nüchternen Standpunkt historischer Treue und realistischer Wiedergabe vertritt? Nein! Jene mit emsigstem Fleifs, in heiliger Begeisterung, mit künstlerischer Hingabe vollendeten Werke, die durch äufsere augenfällige Pracht die geistige Hoheit des Boten und die innere Schönheit der Jungfrau versinnbilden wollen, stehen zu hoch, um von kleinen Epigonen benörgelt zu werden. Soll man sie so nachahmen, wie sie sind? Auch das nicht, weil man sie nicht zu erreichen vermag in unserer schnell arbeitenden Zeit; dann aber auch nicht, weil einfachere Tracht und Umgebung besser pafst zur Erfassung der im Geheimnifs der Verkündigung nach allen Seiten hin hervortretenden Demuth. Dagegen dürfte die knieende Stellung Maria's überall da festzuhalten sein, wo es sich nicht um freistehende Figuren an Portalen oder Säulen, und nicht um Werke handelt, die streng im frühgothischen oder gar im romanischen Stil zu halten sind. Ehedem betete man stehend, heute knieend. Wie demnach in früherer Zeit eine betende Madonna mit ihrem Buche stand, möge sie jetzt, weil das unserm Gefühle und unserer Sitte mehr entspricht, knieen. Genug Spielraum bleibt auch so noch dem Maler; lege er der knieenden Auserwählten beide Hände gekreuzt auf die Brust, wie Alunno da Foligno und viele Andere thaten, lasse er die eine Hand auf der Brust, die andere am Buche ruhen, wie dies auf dem gothischen Einbande des Karolingischen Evangelienbuches zu Wien der Fall ist, falte er beide Hände, wie es jetzt beim frommen Gebet Sitte ist, wähle er irgend eine Stellung der Hände, die Nachdenken oder Bereitwilligkeit, Frage oder Dank ausdrückt. Doch scheint es nicht gerathen, die Gebenedeite mit Fra Angelico ganz frei, nur auf einer niedrigen Kniebank ohne Stütze knieen zu lassen. Ebenso dürfte mancher für ein Andachtsbild das malerisch freilich sehr dankbare Motiv empfehlen, welches die werdende Gottesmutter so knieen läfst, dafs der Engel sich von hinten oder von der Seite naht und sie sich mehr oder weniger umwendet. Ein tüchtiger Maler kann auch hier, wie das Bild des Peter Christus zu Berlin beweist, jede Klippe vermeiden und ein volles Meisterwerk liefern. Eine zwischen dem Engel und der Jungfrau stehende Kniebank ist eine schlimme Klippe.

Fast die ganze Ikonographie der Engel käme zur Sprache, wollten wir Gabriels Stellung bei der Verkündigung eingehend würdigen. Die Alten haben ihn stehend gebildet; später liefs man ihn schweben; bei den Meistern der frommen Jahrhunderte am Ausgange des Mittelalters und bei ihren Nachfolgern kniet er; zuweilen schwebt er in knieender Stellung. Früher trat er der ikonographischen Regel gemäfs barfufs ein, später verhüllte lange Gewandung die Füfse. Die Kleidung wechselte. Das Mittelalter gab dem Boten Gottes wegen der Analogie die Tracht eines Diakons. Oft trägt er als hoher Engel Szepter und Kugel, oft als Bote den Heroldsstab oder einen Kreuzesstab. Ein geistreicher Kölner Maler gab ihm ein versiegeltes Buch in die Hand; weniger fein gebildete Künstler legten einen Brief in seine Rechte, viele aber ein Spruchband mit dem „*Ave*". Einfache Bilder zeigen ihn, ohne dafs er etwas in der Hand hält, die Rechte macht dann den Redegestus, der irrthümlich als der des Segens erklärt worden ist. Da das Evangelium hervorhebt, er sei „eingetreten", sieht man ihn oft durch die Thüre nahen, zuweilen, weniger schön, durch's

Fenster hereinfliegen. Flügel und Nimbus sollen ihm heute nicht fehlen, wenn auch beides einfach gehalten sein kann, und nicht nöthig ist, den Flügeln alle Herrlichkeit des Pfauen oder die bunte Federnpracht anderer seltener Vögel zu geben.

Sobald einmal zugegeben ist, dafs der Engel mit Flügeln erscheinen soll (obgleich Neuere diese deshalb nicht mehr wollen, weil das Evangelium nichts davon sagt, weil der Erzengel Raphael keine hatte und weil sie dieselben mit den nöthigen Muskeln nicht anzubringen wissen), ist auch eine weitere Frage erledigt. Man fragte nämlich: Warum die Taube, warum den himmlischen Vater und allerlei Beiwerk anbringen? Die Bibel redet vom Engel und von der Jungfrau, von nichts mehr. Diese Personen genügen. Gewifs, sie genügen! Wenn man aber dem Engel Flügel gibt, ohne dafs dies historisch bezeugt ist, warum soll man nicht, die Angabe der hl. Schrift über die Taufe des Herrn verwerthend, auch bei der Verkündigung aus dem offenen Himmel einen Strahl fallen und in ihm den hl. Geist in Taubengestalt auf die Jungfrau herabkommen lassen. Ist der Himmel einmal geöffnet, so darf der Maler auch den himmlischen Vater mit einer Schaar Engel herabsehen lassen. In ältern Bildern, z. B. im Ottonischen Kodex zu Aachen, sieht man nur die Hand Gottes über dem Engel und über der Jungfrau. Die Taube erscheint bereits um 435 in den oben erwähnten Mosaiken von Santa Maria Maggiore zu Rom.

Schon der hl. Augustinus hebt hervor, Maria habe durch den Glauben (an des Engels Wort) empfangen. Ihr Sohn ist das „Wort" Gottes selbst. Glaube und Wort aber werden durch das Ohr vermittelt. Mit Rücksicht hierauf verwenden mittelalterliche Schriftsteller und Dichter häufig den Ausdruck: „Maria empfing durch das Ohr (das Wort)". Dementsprechend sieht man die Taube oft am Ohr der Jungfrau, oder den Strahl, in dem die Taube niedersteigt, am Ohre endigen. So richtig der Gedanke sein mag, so passend seine bildliche Verwendung für naivere Zeiten war, sind heute ähnliche Darstellungen zu vermeiden.

Noch mehr müssen Maler und Bildhauer sich hüten, nach Art alter Meister im Strahl, gleichsam im Gefolge der Taube, ein kleines Kind vom Himmel herabsteigen zu lassen. Freilich sagt das Glaubensbekenntnifs, Jesus sei vom Himmel herabgestiegen. Dies bezieht sich aber weder auf seine Seele noch auf seinen Leib, sondern nur in gewissem Sinne auf die göttliche Person. Ein Herabsteigen eines nackten Kindchens mit dem Kreuze bleibt also auch dann noch fehlerhaft, wenn man dasselbe nur als „Seelchen" erklärt.

Vielerlei andere Nebenpersonen führten schon die alten Künstler des Morgenlandes in die Verkündigungsszene ein. Zuweilen erscheint dort selbst im Abendland während des Mittelalters eine weibliche Person neben Maria, wohl jene „kleine Dienerin", die auch sonst als ihre Begleiterin sich findet. Seit Ausgang des Mittelalters, mehr und mehr in neuerer Zeit, sieht man im Hintergrund in einem Zimmer oder auf einem Hofe den hl. Joseph bei der Arbeit. Engelschaaren (um Gott den Vater gruppirt) vom Himmel herabschauend, oder Gabriel begleitend, oder die Jungfrau umschwebend, sind schon in griechischen Miniaturen, mehr in Gemälden der Renaissance, zu sehen.

Brunellesco († 1446) soll in der Kirche des hl. Felix zu Florenz eine künstliche Vorrichtung hergestellt haben, welche ermöglichte, dafs bei der jährlichen Darstellung der Verkündigung Gabriel aus dem Himmel zur Jungfrau herabflog und viele als Engel gekleidete Kinder in der Luft schwebten. Leider liefsen Meister der Renaissance auch (z. B. in Susa) Engel gleich Liebesgötter Maria umgaukeln, wobei einer derselben als Amor mit dem Pfeil auf die Jungfrau hinzielt. Auch Poussin umgab die Szene der Verkündigung mit solchen Eroten. Sie sind übrigens nicht schlimmer als das geflügelte Gespenst, welches Flaxmann mit weit ausgespannten Armen vor der auf dem Boden knieenden Jungfrau erscheinen läfst. Sie selbst hat er in ein Manteltuch fast vollständig verhüllt, so dafs nur eine Hand und das Profil des Gesichtes bis hinter dem Auge sichtbar bleibt.

Die ältern Miniaturen haben (z. B. im Kodex Egberti zu Trier) neben Maria und dem Engel eine Stadt gemalt, um zu zeigen, dafs letzterer nach Nazareth gesandt ward. Später finden wir neben ihnen, dann hinter ihnen ein Haus, dann einen Stuhl mit einigem Geräth, um anzudeuten, dafs der Engel in ihre Wohnung eintrat. Das Zimmer selbst ist erst im späten Mittelalter vollständig hingemalt worden.

Oft schaut man aus der Thüre oder dem Fenster des Zimmers oder der Halle, wo der Engel erscheint, in einen Blumengarten, den „verschlossenen Garten", der dem Mittelalter als Symbol Maria's galt. Die weiterentwickelte

Symbolik brachte dann (z. B. im Kölner Dome) das Einhorn mit der Verkündigungsszene in Verbindung. Auf manchen Bildern finden sich bei Maria Propheten mit entsprechenden Spruchbändern, bei anderen Vorbilder aus dem Alten Testament, oder die Vorfahren Maria's, oder Heilige des Neuen Bundes, oder Tugenden, oder Donatoren. Raum und Zweck verbieten darauf näher einzugehen.

Da nach einzelnen Schriftstellern des Mittelalters die Verkündigung in der Nacht, ja um die Mitternachtsstunde stattfand, sieht man zuweilen neben Maria eine Kerze brennen. Vielleicht ist auch das auf vielen Bildern erscheinende Bett dadurch zu erklären. Die Künstler dachten sich dann Maria während der Nacht im stillen Kämmerlein betend. Tizian läfst Maria die Hand erheben, um sich gleichsam vor dem von Gabriel ausgehenden Licht zu schützen. — Selten fehlt auf mittelalterlichen Bildern zwischen Maria und dem Engel die Lilie, das Symbol jungfräulicher Reinheit. Italienische Meister (z. B. Memmi) gaben dem Engel statt des Stabes oder Szepters einen Oelzweig, ja eine Palme in die Hand.

Neues suchen unsere Künstler. Viele meinen, religiöse Stoffe seien aufgebraucht! Freilich, neue Entdeckungen, vollständig neue Auffassung kann ein christlicher Maler dort nicht erwarten. Er ist und bleibt gehalten innerhalb des Stromes der Ueberlieferung. Selbst in ihm kann er sich nicht beliebig weit zurückversetzen, darf er nicht den Gang der Entwicklung und Klärung der Dogmen oder der geschichtlichen Auffassung der Offenbarungs-Thatsachen unberücksichtigt lassen. Freiheit bleibt ihm aber doch noch. Zeigte diese kurze Skizze nicht, in wie vielfach wechselnder Art die einfachste Szene der heil. Geschichte sich behandeln lasse. Der Sohn Gottes selbst bezeugt, Gottes Wahrheit bleibe in Ewigkeit, nicht als todter Buchstabe, sondern wie ein lebendiger Quell, der alt und doch immer neu und frisch emporsprudelt. Die Regeln der christlichen Ikonographie sind keine starren, unbeugsamen Gesetze, sondern nur Fingerzeige, welche die Wege weisen; aber dem Maler nicht verwehren, in vorsichtiger und ruhiger Weise bessernd und fördernd der Entwickelung zu dienen. Ja die Kunst ist im Kleinen und Grofsen, im Einzelnen und Ganzen eine Blume. Langsam entfaltet sie sich. Vorsichtig behandelt erblüht sie immer reicher in Form und Farbenpracht.

Steph. Beifsel S. J.

Gothisch oder Romanisch?

(Briefe an einen Freund.)



Die Frage wird für unsere kirchlichen Neubauten in der letzten Zeit recht brennend. Es mehren sich die Neubauten im sogen. romanischen Stil, und mit vielen Gründen weifs man die getroffene Wahl zu rechtfertigen. Auch in dieser Zeitschrift ist die Frage mehrfach berührt und in theilweise entgegengesetztem Sinne entschieden worden: während der Eine den gothischen Stil allein als berechtigt anerkennt, bricht der Andere eine Lanze für die Gleichberechtigung des romanischen. Folgende Ausführungen dürften für die Beurtheilung dieser wichtigen Frage nicht ganz werthlos sein. Sie beruhen auf vor längerer Zeit geschriebenen Briefen, und sollen darum auch hier in ungezwungener Form wiedergegeben werden.

Erster Brief.

Lieber Freund! Sie theilen mir mit, dafs Sie sich nunmehr entschlossen haben, Ihre neue Pfarrkirche im romanischen Stil zu erbauen. Sie geben mir zugleich die namentlich von Ihrem Architekten angeführten Gründe an, wollen aber, bevor die Skizze ausgearbeitet werde, meine Meinung hören.

Meine Ansicht will ich Ihnen ganz offen sagen: Ich bedauere Ihren Entschlufs und hoffe, dafs Sie, da es noch Zeit ist, von demselben wieder zurückkommen werden. Da Sie aber so liebenswürdig waren, mir die Gründe für Ihre Entscheidung anzugeben, so halte ich es für meine Pflicht, Ihnen ausführlich auf dieselben zu antworten. Greifen wir für heute denjenigen heraus, welcher, wie mir scheinen will, die Entscheidung herbeigeführt hat, nämlich: der romanische Stil sei viel billiger als der gothische.

Wo es sich um einen monumentalen Bau handelt — und das soll ein Kirchenbau auch in den bescheidensten Verhältnissen noch sein —,

darf die Billigkeit gewifs nicht für sich allein den Ausschlag geben, ist aber unter unseren heutigen Verhältnissen immerhin sehr wohl in Betracht zu ziehen. Die Billigkeit der romanischen Bauten würde also dieser Bauweise eine gewisse „ökonomische" Berechtigung für unsere Zeit verleihen können. Aber wie verhält es sich dann thatsächlich mit dieser Billigkeit?

Der gothische wie der romanische Stil ist in seiner entwickelten und auch jetzt fast ausschliefslich angewandten Form wesentlich Gewölbebau, und von diesem Gesichtspunkte aus müssen die beiden Stile in Vergleich gesetzt werden.

Wie Sie wissen, ist das romanische Kreuzgewölbe aus der gegenseitigen Durchdringung zweier halbkreisförmigen Tonnengewölbe entstanden. Die in Folge der Durchdringung entstehenden diagonalen Gräte bilden eine halbe Ellipse, deren Höhe sich zur Breite wie 5 : 14 verhält. Da nun unsere mittelalterlichen Baukünstler nicht die Mittel besafsen, solche Gewölbe nach Art der alten römischen Kunst wie aus einem Gufs, als ein in sich selbst unveränderliches, unbewegliches Stück herzustellen, — vielmehr ihre Wölbungen aus Steinen zusammenstellen mufsten, deren schiebende und drückende Kräfte nur zum geringen Theil durch den Mörtel gebunden werden konnten —, so mufsten sie vor allen Dingen die Diagonalgräte, welche zum gröfsten Theil die Last des Gewölbes zu tragen hatten, zu stärken suchen. Dies wurde auf mancherlei Weise versucht. Man gab die schwache Linie der flachen Ellipse auf und bildete die Diagonalen kreisförmig; dadurch aber kam, auch wenn kein voller Halbkreis angewandt wurde, der Scheitel des Gewölbes bedeutend höher zu liegen, so dafs das ganze Gewölbe sich der Kuppelform näherte. Um den Unterschied auszugleichen, stelzte man die Gurten; dadurch aber entstanden wieder neue Schwierigkeiten, deren Lösungsversuche allerdings ein glänzendes Zeugnifs von dem Scharfsinn der Baukünstler geben, wenn sie auch nicht vollkommen befriedigen können. Alle diese Versuche — deren Fortschritt man am besten in den westfränkischen Reichen verfolgen kann — führten dann endlich zu der vollen, klaren, befriedigenden Lösung im gothischen Rippengewölbe. Die tragenden Gräte erhielten nun eine ihrer Aufgabe entsprechende Selbstständigkeit und Kraft, indem sie als Rippen ausgebildet wurden; die übrigen Gewölbetheile aber spannten sich als leicht kuppelförmig gestaltete Kappen zwischen sie. Das war ein technischer und ästhetischer Triumph des freien Geistes über die Schwerfälligkeit des Stoffes.

Das romanische Gewölbe ist demnach eine Entwickelungsstufe zwischen dem starren Massengewölbe der Römer und dem in verschieden geformte Glieder aufgelösten, gothischen Rippengewölbe. Sein Unterschied vom römischen Gewölbe besteht wesentlich darin, dafs es keine einheitliche starre Masse ist, sondern aus Theilen besteht, welche gegeneinander stützen und drängen. Sein Unterschied vom gothischen besteht darin, dafs seine Theile trotz der verschiedenen Thätigkeit noch gleich gestaltet sind, ja gerade die tragenden Glieder verhältnifsmäfsig am schwächsten ausgebildet sind.

Mit dem Fortschritt zum Rippengewölbe war verbunden der Fortschritt vom Halbkreis zum Spitzbogen, und hierin lag die Befreiung von einem Banne, den die romanischen Baumeister völlig zu brechen nicht vermocht hatten. Ueber eine bestimmte Linie läfst sich nur ein Halbkreis errichten, aber eine ungezählte Menge von Spitzbogen verschiedener Höhe; umgekehrt kann ein Halbkreis von bestimmter Höhe nur über eine Linie errichtet werden, während Spitzbogen gleicher Höhe grofsen Spielraum bezüglich der Bestimmung der Grundlinie bieten. Daher war nun die Möglichkeit gegeben, über jeder nicht quadratischen, ja nicht einmal viereckigen Grundfläche feste und schöne Gewölbe von beliebigen Höhen zu spannen. Wie begierig würden jene früheren romanischen Baumeister, die sich von der beengenden Fessel des Quadrates losringen wollten und sich dadurch in allerlei andere Schwierigkeiten stürzten, nach dem gothischen Gewölbe gegriffen haben, wenn zu ihrer Zeit schon diese Frucht vieler einzelner, immer weiter gehender Versuche, reif gewesen wäre.

Wie also das gothische Gewölbe, weil es die Aufgabe der einzelnen Gewölbetheile auch sinnfällig darstellt, höhern ästhetischen Werth hat als das romanische, so hat es auch durch den Spitzbogen höhern praktischen Werth, indem es volle Freiheit in der Grundrifsbildung gewährt.

Und nun eine kleine Rechnung! Fürchten Sie aber keine Zahlen, nur die Grundlinien der Rechnung will ich angeben! Vergleichen wir ein halbkreisförmiges romanisches und ein spitzbogiges gothisches Gewölbe über derselben quadratischen Grundlage. Da das gegenseitige Ver-

hältnifs dasselbe bleibt, so betrachten wir statt des Diagonalbogens einfach einen Gurtbogen. Nehmen wir an, dafs die Wölbsteine in dem romanischen und dem gothischen Bogen von gleicher Gröfse und gleichem Gewicht sind, so ist von vornherein klar, dafs der gothische Bogen je nach seinem Ueberschufs an Höhe einige Steine mehr haben wird, dafs aber die Richtung seiner Fugen weiter von der senkrechten Linie entfernt bleibt als bei dem romanischen. Jeder Wölbstein wirkt durch seine Schwere nach unten, zugleich aber nach dem Gesetze des Keiles seitlich schiebend auf den nächstfolgenden Stein. Die eigene Schwere des Steines wird dabei vermehrt durch das auf ihm ruhende Gewicht der Kappentheile, die Kraft mit der er seitlich drückt, ist überdies um so gröfser, je mehr sich die Fugenrichtung der senkrechten Linie nähert. Der zweite Stein leitet den empfangenen Druck weiter und gibt seinen eigenen dazu, und so fort. Daraus ergibt sich, dafs das ganze Gewölbe mit der Summe des Gewichtes seiner Theile senkrecht die Widerlager (d. i. die stützenden Mauern) belastet und mit der Summe der Schubkräfte sie nach aufsen umzustürzen bestrebt ist. Die Diagonale aus beiden Kräften gibt Gröfse und Richtung des wirklichen Gewölbedrucks an. — An dem Widerlager wirkt dieser Druck wie an einem Hebel, dessen Drehpunkt der äufsere Fufs der Mauer ist, während der Angriffspunkt der Kraft an jener Stelle (noch innerhalb des Bogens) liegt, wo der senkrechte Druck in Verbindung mit der Reibung dem wagerechten Drucke nicht mehr das Gleichgewicht halten kann.

Da nun im gothischen Gewölbe die Fugen weit weniger senkrecht stehen als im romanischen, so ist zunächst der Angriffspunkt näher nach der Mitte gerückt (der angreifende Theil also kleiner) und ferner der Ueberschufs der schiebenden Kräfte über die senkrecht lastenden weit geringer, die Richtung des gesammten Gewölbedrucks also der Senkrechten näher. Hieraus ergibt sich dann wieder, dafs ein gothisches Gewölbe weit geringerer Masse der Widerlager bedarf als ein romanisches. Dabei habe ich noch verschiedene Umstände, die zu Ungunsten des romanischen Gewölbes sprechen, nicht erwähnt z. B., dafs die Stabilität des halbkreisförmigen Bogens einen gröfseren Querschnitt fordert, oder dafs gerade die am meisten seitlich drückenden Steine auch den meisten Zuwachs an Kraft durch die Kappen erhalten, und zwar wegen der andern Konstruktionsweise im romanischen Gewölbe noch in erhöhtem Mafse.

Die Widerlagermasse ist also im romanischen Stil bedeutend gröfser, als im gothischen und erfordert darum bei sonst gleichen Verhältnissen gröfsere Kosten. Das ist doch wohl klar.

Nun sind aber die Verhältnisse keineswegs gleich, sondern zeigen einen weitern Vorzug auf Seiten der Gothik. Im romanischen Stil besteht das Widerlager aus einer Mauer, die vielleicht an den Angriffsstellen durch ein äufseres Mauerband oder eine innere Vorlage verstärkt, im Uebrigen aber gleichartig behandelt ist. Es ist nun wohl einleuchtend, dafs diese Mauer mit ihrem vollen Gewichte dem Schub der Gewölbe nur soweit entgegenwirkt, als sie selbst eine unzertrennliche Masse darstellt. Das ist in der Längsrichtung der Mauer nur auf kurze Strecken der Fall; je weiter vom Gewölbeanfang die Mauer sich hinstreckt, desto mehr verliert sie demnach an Werth als Widerlager. Eine an sich genügende Gesammtmasse könnte nämlich nicht verhindern, dafs gerade der dem Schub am meisten ausgesetzte Theil aus der Mauer hinausgedrängt würde. Daraus ergibt sich, dafs die Mauer an der Angriffsstelle eine gewisse Dicke haben mufs, welche in der ganzen Länge nicht nöthig ist. Im romanischen Stil wurde sie aber mehr oder weniger für die ganze Mauer beibehalten. Freilich hat man versucht, diese Massen zu überwinden, zu beseitigen, und die Versuche sind oft geistreich; gelungen und in vollem Mafse gelungen sind sie erst in der Gothik.

Hier stellt man nämlich das benöthigte Stück Mauer quer an eben die Stelle, wo es den Gewölbeschub aufnehmen mufs (d. i. als Strebepfeiler) und kann nun den übrigen Theil der Mauer so leicht behandeln, als andere Rücksichten es gestatten. Es ist einleuchtend, welche grofse Materialersparnifs hierin begründet ist. — Aber es kommt noch etwas hinzu. Nach dem Gesetz des Hebels ist Gleichgewicht vorhanden, wenn die auf den Hebel im entgegengesetzten Sinne wirkenden Kraftmomente gleich sind. Diese aber sind gleich den Produkten aus der Kraft und der senkrechten Entfernung des Drehungspunktes von der Kraftrichtung. Da nun in dem quergestellten Pfeiler ein weit mehr geneigter Hebelarm vorhanden ist, als in der romanischen Mauer, sein Drehungspunkt sich

also der Richtungslinie der Schubkraft mehr nähert, so folgt, dafs er auch an und für sich einer weit geringeren Masse bedarf, um den gleichen Widerstand zu leisten. Er braucht aber nicht einmal den gleichen Widerstand zu leisten, weil ja das Kraftmoment des Schubes beim gothischen Gewölbe, wie oben gezeigt, geringer ist als beim romanischen.

Wenn Sie sich einmal die Kostenberechnung einer einfachen Kirche angesehen haben, so wird es Ihnen nicht entgangen sein, einen wie grofsen Theil in derselben die Mauerarbeiten ausmachen, und daraus können Sie schliefsen, wieviel unter sonst gleichen Verhältnissen durch die gothische Konstruktion erspart wird.

Ich sage unter sonst gleichen Verhältnissen, denn das ist klar: eine gothische Kirche mit reichen Bündelpfeilern, verwickeltem Mafswerk, Fialen u. dgl. wird sicher theurer, als eine armselige romanische Kirche mit nackten Mauern. Anderseits bietet aber bei gleichen Verhältnissen die Ersparnifs an Mauermasse mehr als genug, um noch einigen Schmuck anzuwenden, den man sich in dem romanischen Bau versagen müfste. Man führt zwar gerne die Mafswerke, Strebepfeilerabdeckungen u. dgl. in's Feld, um die Kostspieligkeit der Gothik zu beweisen, aber ich bitte Sie, rechnen Sie selbst einmal nach, wie wenig die paar Pfeilerabdeckungen gegen die Mauermasse in's Gewicht fallen. Und was die Mafswerke angeht, so sind die in den ganz einfachen Verhältnissen ja nicht einmal nöthig. Die Gothik bietet auch, abgesehen von diesen Dingen, noch so viele Vortheile in der Freiheit und Schmiegsamkeit der Grundrifsbildung und des Aufbaues, in der klaren Betonung der architektonischen Glieder, dafs sie auch in den einfachsten Verhältnissen, ja gerade in solchen, dem romanischen Stile weit überlegen ist. Beherrscht ein Architekt freilich den gothischen Stil nicht, ist er genöthigt, die Gedankenarmuth durch prunkvolle Zier zu ersetzen, so mag er immerhin behaupten, dafs sein gothischer Bau theurer werden mufs als ein romanischer, aber er schiebt da eben seine Mängel dem Stile zu, dessen Geist er noch nicht erfafst hat.

Ich glaube, im Vorstehenden nachgewiesen zu haben, dafs die Behauptung, man baue im romanischen Stil billiger, ganz und gar unbegründet, dafs vielmehr das Gegentheil wahr ist. Bin ich dabei vom Gewölbebau ausgegangen, so gilt dasselbe doch auch, wenngleich nicht in demselben Mafse, bei ungewölbten Bauten. Auch da ist nicht abzusehen, worin etwa eine romanische Ausführungsweise billiger sein sollte.

Bis hierhin war nur vom Bauwerke als solchem die Rede. Nun mufs aber dasselbe auch im Innern ausgestattet werden. Und da wird nun, vom Standpunkt der Billigkeit aus betrachtet, die Sache für den romanischen Stil erst recht ungünstig. Doch darüber ein ander Mal.

Zweiter Brief.

L. Fr.! Sie geben also zu, dafs an und für sich romanische Bauten nicht billiger, vielmehr eher theurer zu stehen kommen als gothische. Damit ist aber der Hauptgrund, den Sie für die Wahl des romanischen Stils für Ihre Pfarrkirche geltend machten, gefallen.

Aber Sie greifen die Frage weiter auf und behaupten, gestützt auf die soeben in der „Zeitschrift für christl. Kunst« erschienenen Ausführungen von Krings (III. Jahrg. Heft 12), man brauche ja keineswegs gröfsere Mauerstärken, indem man jetzt mit leichterem Material wölbe, auch wohl einer romanischen Kirche leichte Strebepfeiler ansetzen dürfe, ja diese sogar entbehrlich machen könne durch geschickte Verwendung von Walzeisen.

Zunächst würde dies noch nicht für den romanischen Stil sprechen, sondern nur den oben ausgeführten Gründen einen Theil ihres Gewichtes nehmen.

Aber ich möchte doch fragen: Was für ein Bauwerk kommt denn bei solchem Verfahren heraus? Gewifs eher alles Andere, als ein monumentaler Bau. Das Erste, was man von einem solchen verlangen mufs, ist doch, dafs er wenigstens allein stehen könne. Eine Kirche ist doch wesentlich ein Steinbau, keine Eisenkonstruktion; wenn aber die wesentlichen Elemente des Bauganzen von vornherein ihrem Zwecke so wenig entsprechen, dafs sie durch fremde Zuthat — das ist hier das Eisen — zusammengehalten werden müssen, so ist das eine Bettelei, eine Karrikatur, aber kein Monument.

Doch sehen wir hiervon ab. Verdient denn ein solcher Bau überhaupt den Namen romanisch? Kann man sich, um ihn zu rechtfertigen, auf die grofsartige Schönheit unserer herrlichen romanischen Dome des blühenden romanischen und des Uebergangsstils berufen? Mit nichten.

Romanisch nenne ich die ganze Bauweise des germanischen Mittelalters vor dem Auftreten der Gothik, aber nicht jeder Verwendung einzelner damals gebräuchlicher Formen. Der romanische Stil trägt ganz entschieden das Gepräge des Massigen, während ihm gegenüber der gothische Bau wesentlich sich als Gliederbau kennzeichnet. Darin liegt gewifs für den romanischen Stil eine Unvollkommenheit, aber darin liegt auch seine Eigenthümlichkeit und, sage ich sogar, zum grofsen Theil seine Schönheit. Gebe ich aber einmal so wesentliche Merkmale des Stiles auf, dann bin ich nicht mehr berechtigt, meine Erzeugnisse mit demselben Namen zu bezeichnen.

Gewifs, jene alten Kirchen machen einen überwältigenden Eindruck durch die ernste, hehre Majestät der mächtigen, kräftig geschiedenen, in geheimnifsvolles Dämmern eingehüllten Hallen im Innern, wie durch die breitgelagerten mannigfaltig gruppirten thurmreichen Massen im Aeufsern. Solch' ein Bau

Eine „Kirche, wo die Pfeiler
Wie gebannte Hünen ragen,
Die das schwere Steingewölbe
Keuchend auf den Schultern tragen",

trägt eine gewisse Schönheit an sich, welche dem leichten, luftigen Bau der spätgothischen Pfarrkirche abgeht.

Nun vergleichen Sie — ich sage nicht mit jenen Domen — sondern mit einfachen romanischen Kirchen, deren wir ja im Rheinland so viele noch besitzen, unsere sogenannten romanischen der neuesten Zeit. Gerade das, was die ergreifende Majestät der alten ausmacht, jene stille, weihevolle Ruhe der Architektur, jene bescheidene und doch so wirkungsvolle Harmonie der kräftigen Massen, das fehlt den neueren fast gänzlich. Diese in dem weiten öden Raum verlorenen schwindsüchtigen Pfeiler stehen in einem seltsamen Widerspruch zu den weitgeschwungenen schweren Bögen und der kahlen Mauerfläche, jene weiten Fensteröffnungen gähnen uns wie hungernd aus den papierenen Mauern an, welch letztere unter dem scheinbar schwer lastenden Gewölbe zusammenzuknicken drohen — und das soll Andacht wecken oder ästhetische Befriedigung gewähren? An dem unvollkommeneren Stil hält man fest, aber seine Schönheit streift man ihm ab. Das ist nicht berechtigt und kann nicht berechtigt sein. Allerdings sind an manchen alten Bauwerken die Bautheile so massig, dafs eine Verringerung ohne Gefährdung des Charakters möglich und darum zulässig erscheint. Aber das ist doch nur bis zu einem gewissen Grade der Fall. Geht man darüber hinaus, so tritt man in unlösbaren Widerspruch mit dem Stile selbst. Will man also romanisch bauen, so mufs man sich an die Formensprache des mittelalterlichen romanischen Stiles nicht nur, wenn ich so sagen soll, in einzelnen Wörtern und Satzkonstruktionen, sondern in dem ganzen Laut- und Wortbildungssystem und der ganzen Syntax ihrem wesentlichen Inhalt nach anschliefsen. Vereinzelt geschieht das ja auch, und die obige Schilderung modern-romanischer Kirchen gilt gewifs nicht von allen neueren Bauten. Es wäre darum nunmehr zu untersuchen, ob denn — das Vorhandensein der entsprechenden Geldmittel vorausgesetzt — der wirkliche romanische Stil unter unsern heutigen Verhältnissen neben dem gothischen berechtigt oder vielleicht gar demselben vorzuziehen sei, oder ob sich nicht etwa der romanische Stil unserer fortgeschrittenen Technik entsprechend weiterbilden liefse. Darüber nächstens. (Forts. folgt.)

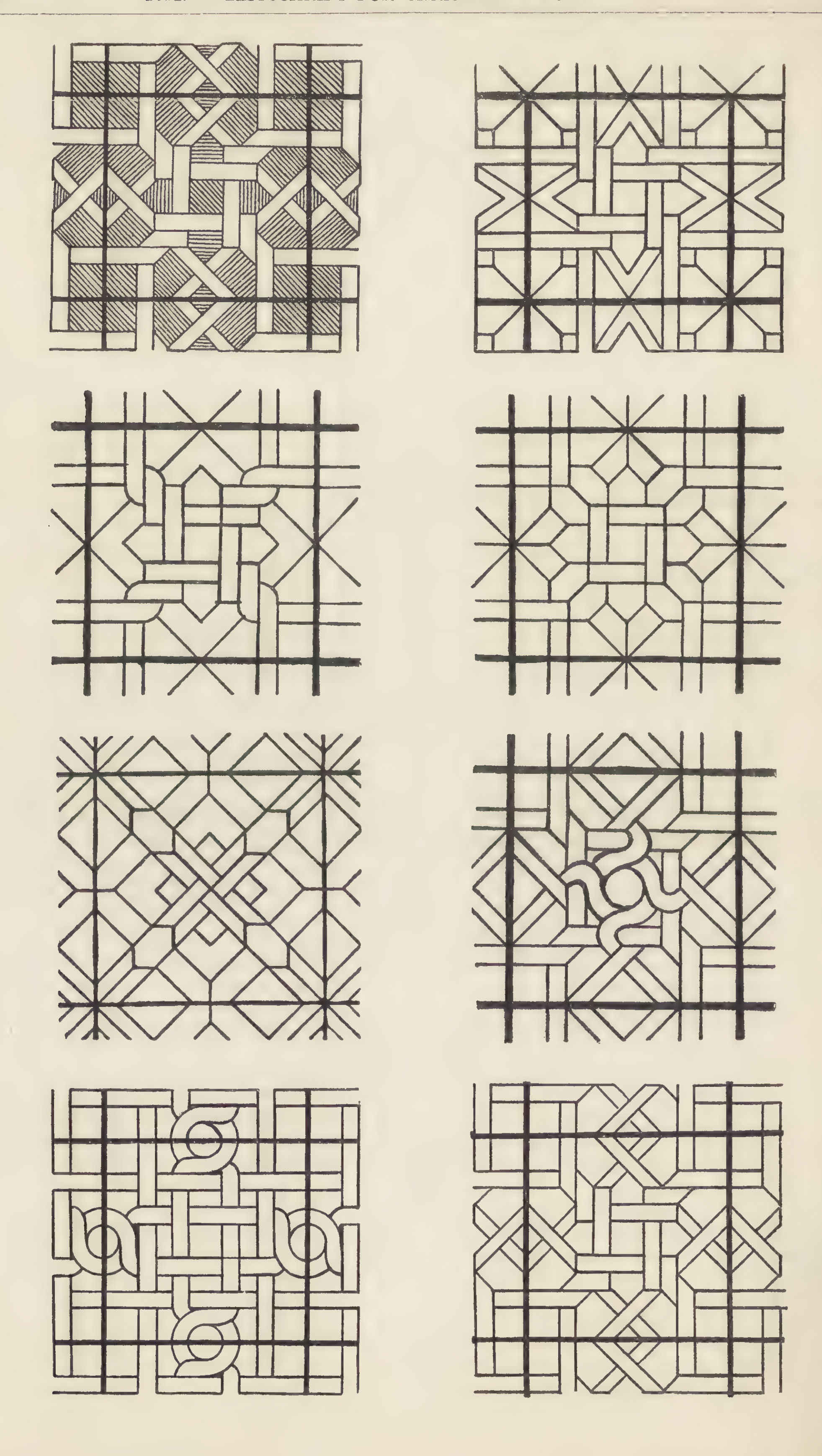
Essen. J. Prill.

Fensterverbleiungen aus der Kirche der Ursulinerinnen zu Maaseyck.

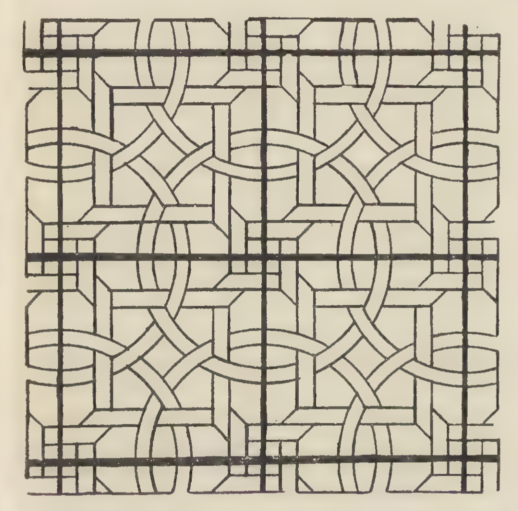
Mit 11 Abbildungen.



Einen eigenthümlichen Reiz bietet das geistreiche Spiel mit geometrischen Linien, welche in stetem Wechsel und doch in streng gebundener Art eine Fläche füllen und beleben. Von den ersten Anfängen der Kultur bis hinauf zu den glanzreichsten Zeitabschnitten geläuterter Kunst zierten sie in stets wechselnden Formen die Erzeugnisse der menschlichen Hand. Mäander und Akanthusranken sind treue Begleiter antiker Kunstwerke. Nicht zufrieden mit rein geometrischen Motiven, brachten die antiken Künstler auch die Naturformen, besonders Blätter und Blumen in leichter und gefälliger Art zu Lagen

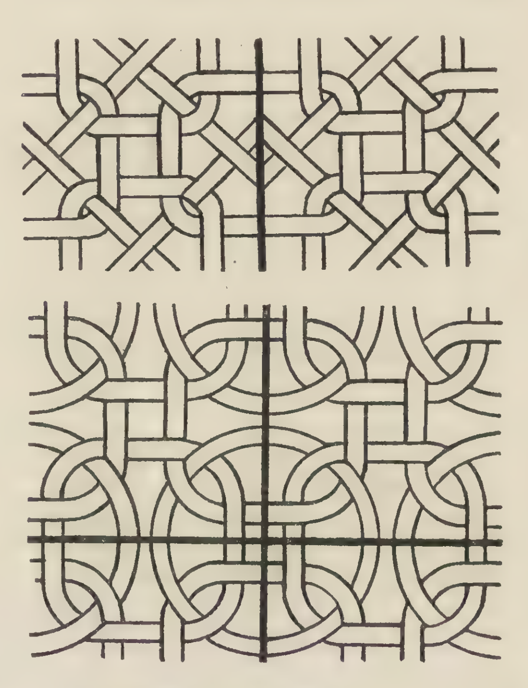


und Windungen, welche der Kreis und die Spirale bestimmte. Irisches Flechtwerk giebt den abendländischen Initialen der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends ihren Charakter; blumiges Rankenwerk füllt die Ornamente der besten Zeiten romanischer Kunst; ohne Mafswerk konnten die gothischen Meister seit der Blüthezeit dieses Stiles nicht arbeiten. Auch die spätern Jahrhunderte versuchten in neuer Weise das alte Spiel weiterzuführen. Fenster, Fufsböden und Schränke, Kleider, Teppiche und Behänge, Gläser und Krüge, Alles ist mit der Zeit geziert worden durch geometrische Muster, die entweder rein verwandt oder mit pflanzlichen, thierischen und menschlichen Formen gemischt wurden.



Einfach und anspruchslos traten besonders in den letzten Jahrhunderten in den Fenstern verbleite Muster auf. Die hier gebotenen stammen aus der Kirche der Ursulinerinnen zu Maaseyck, dem Geburtsort der grofsen Malerfamilie van Eyck, unweit Maestricht. Die Kirche gehörte, als jene Verbleiungen entstanden, den Franziskanerrekollekten. An den Gebäuden des Klosters und der Kirche stehen die Jahreszahlen 1600, 1647 und 1655. Das Wappen eines Kurfürsten von Köln aus dem Hause Bayern, welches über dem Altare steht, zeigt, dafs Ernst oder Ferdinand oder Maximilian oder Joseph, welche zu Köln und Lüttich 1583 bis 1723 als Bischöfe regierten, das Kloster durch Geschenke unterstützten. Einer derselben mag auch jene Fenster geschenkt oder zu deren Herstellung beigetragen haben.

Einige der hier abgebildeten Muster sind nur aus geraden Linien, andere aus Linien und Kreisen zusammengesetzt. In allen ist der vom Flechtwerk eingenommene Raum nicht viel kleiner als der Hintergrund, worauf ersteres liegt. Dies Verhältnifs des Flechtwerkes zum Hintergrund, das etwa 2 : 3 oder höchstens 1 : 3 beträgt, einzuhalten, ist eines der ersten Erfordernisse, um solche Muster wirkungsvoll zu machen. Wiegt der Hintergrund zu sehr vor, so wird das Ganze mager; ist das Flechtwerk zu breit, so entsteht Unklarheit und Verwirrung.



Die Maaseycker Fenster sind, der Armuth ihrer Besitzer entsprechend, einfach weifs. An vielen Orten, z. B. in der Michaelskirche zu Burtscheid, hat man dem Grund eine andere Farbe gegeben, doch so, dafs Grund und Streifenwerk im Tone wenig auseinanderliegen. Reiche und vielfache Farben werden von so einfachen Mustern selten ertragen. Ein Gegensatz zwischen der anspruchslosen Zeichnung und dem in die Augen springenden Farbenwechsel wirkt nur zu leicht bäurisch roh.

Besonders für Sakristeien dürften solche Muster Verwendung verdienen. Sie werden nicht zu theuer und machen jedenfalls einen würdigeren Eindruck als gewöhnliche Scheiben.

Steph. Beifsel S. J.

Bronzeschmuck aus der Völkerwanderungsperiode.

Mit 8 Abbildungen.



Ungefähr drei Fünftel des Weges von Wien nach Budapest bezeichnet die Eisenbahn- und Dampfschiffsstation Uj-Szöny (spr. Ssön). Uj bedeutet Neu; Ó-Szöny oder Alt-Szöny liegt, wo einst Brigetio zu Anfang des II. Jahrh. n. Chr. als römische Kolonie gegründet wurde.

Bei den Nachgrabungen kommen dort allerhand merkwürdige Dinge zum Vorschein, z. B. Idole und Geräthe aus Hirschhorn geschnitzt, mit eigenthümlichen Büsten in hohem Relief, die Gesichter durch sehr stark ausgebildeten Unterkiefer charakterisiert, und stets in Nischen gestellt. Diese Schnitzwerke werden von den Einen als höchst verdächtig angesehen und bereiten Anderen viel Kopfbrechens, weil sie sich vorderhand noch in keinem der vorhandenen Fächer unterbringen lassen wollen. Glücklicher sind wir mit den zahlreichen Schmuckstücken aus Bronze daran: die gehören „unbestreitbar" in die Gruppe Völkerwanderungskunst. Viel ist damit allerdings auch noch nicht gewonnen; aber wir werden uns wohl noch einige Zeit gedulden müssen, bis eine nähere Bestimmung möglich wird. Jetzt vermehrt die Fülle von Funden, die von Südrufsland bis Skandinavien gemacht werden, nur unsere Verlegenheit. Wenn nur die Schaaren, die dem Anschein nach aus ihrer östlichen Heimath Kunstfertigkeiten und Stilformen mitbrachten, Tagebücher über ihre Wanderungen geführt hätten, damit wir wenigstens feststellen könnten, welche Horden und wann und wo sie auf römische Kultur stiefsen, und mit dieser die eigene vermählten, was Erzeugnifs des Bodens, auf dem es gefunden wird, und was weit hergebrachte Handelswaare ist!

Immerhin kann es von Nutzen sein, zu den vielen Beispielen, die namentlich der französische Archäologe J. de Baye aus Rufsland, Skandinavien, Ungarn, Deutschland, Frankreich, England in Zeitschriften und Einzelpublikationen zusammengestellt hat, weitere Beiträge zu liefern, die theils Uebereinstimmungen mit jenen, theils Abweichungen aufweisen. In diesem Sinne lege ich hier eine Auswahl von Fundstücken aus Ó-Szöny vor, die das Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien in neuerer Zeit erworben hat. Manches Andere an Fibeln u. dgl. unterscheidet sich nicht von dem allbekannten. Bemerkenswerth ist, dafs an den Gewandschliefsen fast ausnahmslos die Nadel fehlt, und Rostspuren verrathen, dafs sie aus Eisen gewesen sind. Aus Bronze ist sie an einer Fibel mit sogenanntem Falldorn, und ein Exemplar einer Fibel in Rohgufs scheint für das Vorhandensein einer Werkstatt an Ort und Stelle zu sprechen. Die künstlerisch behandelten Schmucksachen haben zumeist „Email der Barbaren"; eine Ausnahme machen ein in der Mitte ausgebrochenes Rund mit konzentrischen Kreisen aus Silberdraht und das reicher entwickelte in Fig. *h* abgebildete Schmuckstück mit vier blattförmigen Löchern und zierlichem Rankenornament ebenfalls aus Silberdraht, der stellenweise zu Blättern ausgehämmert ist. Dies Stück hängt in einem ziemlich rohen, nicht völlig geschlossenen Bronzeringe. Das kreuzförmige Schmuckstück (Fig. *g*) mit gebogenem Ansatz, einem Loch in der Mitte und gepunztem einfachen Linienornament entspricht in der Hauptsache einem von de Baye (Note s. quelques antiquités decouv. en Suède in den »Mémoires de la Soc. nation. des Antiquaires de France«, t. L. 1890) mitgetheilten Kreuz, dessen vierter Arm jedoch wie die anderen gestaltet ist. Dieses Kreuz soll für Bornholm charakteristisch sein.

Die eingeschmolzenen Emailblümchen sind härter als die (in den meisten Fällen weifse) Schmelzmasse, in die sie gebettet sind. So weit es der Zustand der Verwitterung erkennen läfst, herrschen für diese Figürchen Blau und Grün vor. Dagegen ist das Roth, ob es als Rechteck (Fig. *b* und *d*), als Rosette oder als Mittelpunkt einer solchen (beides in Spuren an Fig. *a* zu erkennen) vorkommt, kalt aufgetragen, ebenso der grünblaue Grund über den Bögen von Fig. *b*. Aber auch zwischen Blau und Grün besteht noch ein Unterschied, indem das letztere öfter verschwommene Umrisse zeigt, also mit dem Weifs in Flufs gerathen sein mufs.

Nicht bei allen getraue ich mich eine Vermuthung über ihre Bestimmung auszusprechen.

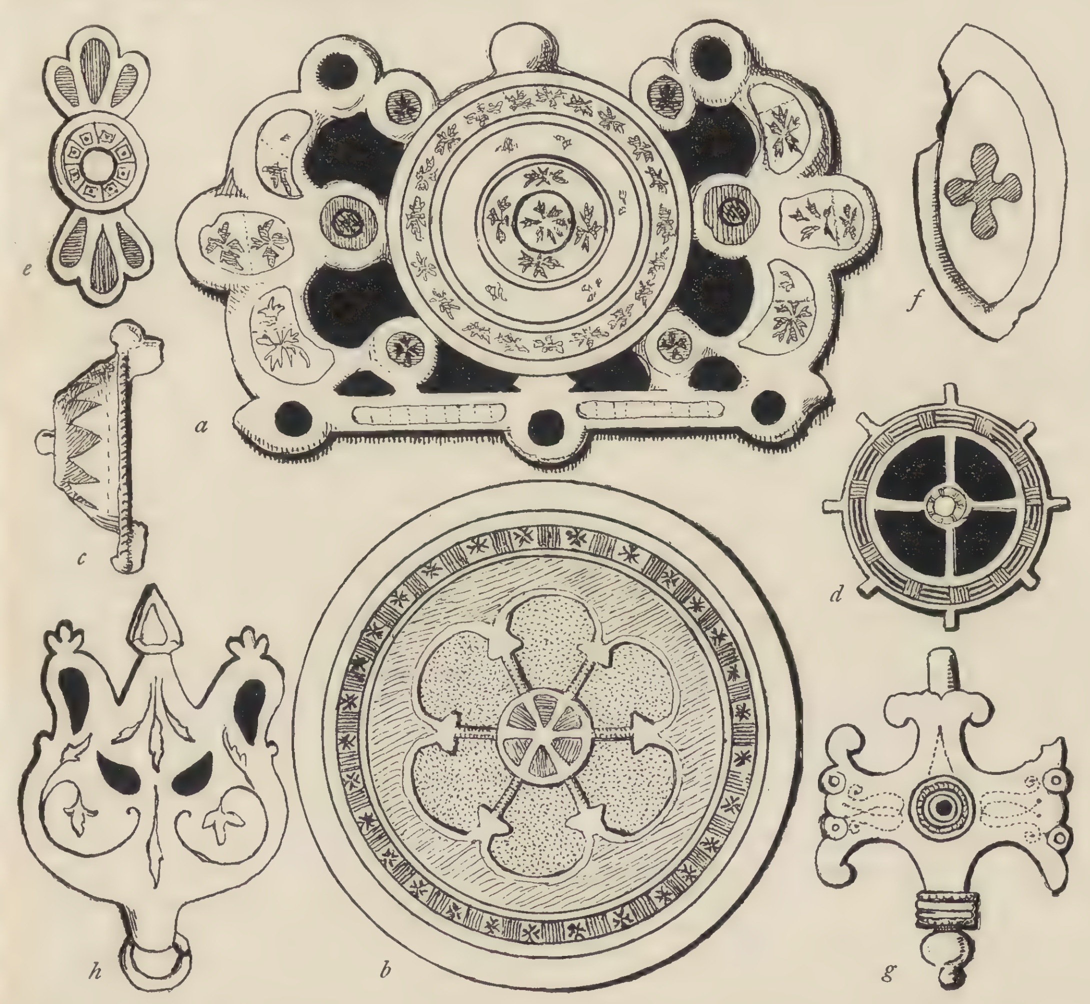
Fig. *a* werden wir wohl als Pferdeschmuck ansehen müssen. Die fünf runden Löcher dürften dazu gedient haben, den Zierrath auf Leder zu befestigen, während die übrigen Oeffnungen das Leder durchscheinen liefsen. Bei den Rosetten ist die Farbenfolge von der Mitte an ge-

rechnet: Grün, Blau, Roth (nur noch schwache Spuren), Blau mit rothen Mittelpunkten, Grün, Blau mit rothen Mittelpunkten.

Die grofse Scheibe (Fig. *b*) dürfte die nämliche Verwendung gehabt haben. Sie besteht aus zwei Platten. Die obere bildet in der Mitte eine sechsseitige, abwechselnd blau und gelbroth gefärbte Pyramide, von der sechs geriffelte Speichen ausgehen. Zwischen diesen und den

Das sehr zierliche Mühlrad (Fig. *d*) scheint zum Aufnähen bestimmt gewesen zu sein. Die Randverzierung besteht aus drei blauen Kreisen, die von rothen Rechtecken unterbrochen werden.

Fig. *e* ist wiederum die Platte einer Fibel, die beiden palmettenartigen Seitentheile mit blauem und rothem Email, der Kreis in der Mitte mit winzigen rhombischen Körperchen weifs und dunkelblau.



Bögen zeigt sich die mit dünnem Golde belegte untere Scheibe. Der Raum über den Bogenstellungen ist, wie erwähnt, grün und theilweise ergänzt. In der Umrahmung wechseln schwarzblaue Rosetten in weifsem Grunde mit rothgefärbten Vierecken ab.

Fig. *c*, eine Gewandschliefse in Gestalt eines abgestumpften und mit einem Knopfe bekrönten Kegels über geriffeltem Rande, hat grüne Zacken.

Die oblonge Scheibe (Fig. *f*) hat ein grünes Emailkreuz.

Fig. *g* u. *h* sind oben beschrieben worden. (Die Abbildungen zeigen die natürliche Gröfse.)

Bronzeschmuck mit Einlagen von rothem Glase über geprefster Silberfolie, die bekanntlich den Ostgothen zugeschrieben werden, kommen an der untern Donau vor, scheinen aber bei Ó-Szöny bisher nicht gefunden worden zu sein.

Wien. Bruno Bucher.

Nachrichten.

Auf der 38. General-Versammlung der Katholiken Deutschlands in Danzig

wurde in der Sektion für christliche Kunst auch über unsere Zeitschrift verhandelt im Anschlufs an einen vom Grafen Sierakowski u. A. gestellten Antrag des Inhaltes, dafs die Versammlung eine Empfehlung der »Zeitschrift für christliche Kunst« beschliefsen möge. Professor Dr. Dittrich hatte den Antrag zu begründen.

Derselbe verwies im Allgemeinen auf seinen am Tage vorher in der öffentlichen Sitzung gehaltenen vortrefflichen und mit grofsem Beifall aufgenommenen Vortrag über religiöse Kunst, in welchem er unsere Zeitschrift warm empfohlen und u. A. darauf hingewiesen hatte, dafs das Bischöfl. Ordinariat der Diöcese Ermland genehmigt habe, dafs jede Pfarrei dieselbe auf Kosten der Kirchenkasse beziehe. Der Vortragende fügte noch hinzu: das Kunsthandwerk befinde sich in ähnlicher Lage, wie das Handwerk überhaupt. Wie dieses durch die Maschine im Bunde mit dem Kapital ruinirt werde, so jenes durch die bekannten „Kunstanstalten", in welchen alle möglichen kirchlichen Gegenstände massenhaft produzirt werden. Dafs bei Anschaffung solcher Dutzendwaaren keine Rücksicht auf den individuellen Charakter des Bauwerkes genommen werden könne, sei selbstverständlich, und darunter leide die so nothwendige Einheitlichkeit in der Austattung der Kirchen. Man müsse darauf hinarbeiten, frei und individuell schaffende Künstler zu gewinnen und dieselben durch Aufträge unterstützen, damit die kirchliche Kunst aus der Abhängigkeit von kapitalistischen Unternehmungen befreit werde, in welcher sie unmöglich gedeihen und sich entwickeln könne. Was der Förderung dieser frei schaffenden Kunst diene, habe Anspruch auf Unterstützung, so namentlich die »Zeitschrift für christliche Kunst«, welche die Neubelebung der letzteren auf ihre Fahne geschrieben habe und zur Mitwirkung berufen sei, dieselbe in die richtigen Bahnen zu lenken. Propst Szadowski (Königsberg) unterstützte den Antrag und beleuchtete insbesondere die Herstellung der so viel begehrten Kreuzwegstationsbilder, welche von der Massenproduktion — in Oeldruckbildern, Thon oder gar Gypsabgüssen, oft in den verzweifeltesten Gestalten und Formen — fast vollständig beherrscht werde. Der Antrag Sierakowski wurde einstimmig angenommen.

Meckel.

Die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst"

hat die durch ihre Satzungen vorgesehene jährliche Generalversammlung der Inhaber von Patronatsscheinen am 14. September zu Bonn im Borromäushause unter der Leitung des Freiherrn Dr. Clemens von Heereman gehalten. — Zuvörderst gab der Vorsitzende dem Schmerze Ausdruck über den Verlust, welchen der Vorstand erlitten habe durch den Tod von zwei wackeren, um die Sache der christlichen Kunst und namentlich auch der Zeitschrift hochverdienten Mitgliedern, des Stadtpfarrers Münzenberger und des Professors Kotthoff, die eine grofse Lücke zurückgelassen hätten. — Eine Auszeichnung sei der Vereinigung zu Theil geworden durch die Wahl seines Vorstandsmitgliedes, des Hochwürdigsten Herrn Prälaten Professor Dr. Simar, zum Bischof von Paderborn. — Sodann wurden die durch zwei Referenten bereits vorgeprüften Bilanzen über das finanzielle Ergebnifs des dritten Jahrganges wie des ersten Semesters vom vierten Jahre vorgelegt und dem Schatzmeister Decharge ertheilt. — Nachdem auf den Vorschlag des Vorsitzenden der Hochwürdigste Herr Prälat Dr. Simar zum Ehrenmitgliede des Vorstandes erhoben war, wurden die in dem letzteren nunmehr auf drei gestiegenen Vakanzen durch die Herren Professor Dr. Dittrich in Braunsberg, Konvikts-Direktor Dr. Düsterwald in Bonn und Professor Dr. Schrörs in Bonn wieder ausgefüllt. — Ueber die Leitung, Haltung, Aufgaben der Zeitschrift fanden im Anschlusse an die Mittheilungen und Vorschläge des Herausgebers sehr eingehende und anregende Verhandlungen statt. Die Richtung der Zeitschrift wurde in alleweg sehr anerkennend beurtheilt und allseitig vollkommen gebilligt. — Der Wunsch des Herausgebers, über die Aesthetik der christlichen Kunst, über den gegenwärtigen Stand der religiösen Malerei in Deutschland, über die moderne Kunst überhaupt, wie sie namentlich auf den gröfseren Ausstellungen in die Erscheinung tritt, und über andere zeitgemäfse, aber schwierig zu behandelnde Themate bald nach Inhalt wie Form bedeutende Studien bringen zu können, fand lebhafteste Zustimmung. — Die durch den Vortrag des Professors Dr. Dittrich in Danzig gebotene Anregung in Bezug auf gröfsere Vorsicht und Gewissenhaftigkeit bei den jetzt so häufig vorkommenden Restaurationen von alten Bauwerken wurde freudig begrüfst, besonders aber der Klage beigestimmt über die Zunahme, welche das Fabrik-Unwesen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, insoweit es sich namentlich um die Ausstattung der Gotteshäuser handele, in neuerer Zeit erfahren habe. — Den Hochwürdigsten Herren Bischöfen wurde für die angelegentlichen Empfehlungen der Zeitschrift, welche im letzten Jahre wiederum erfolgt waren, zumeist sogar von der Genehmigung begleitet, die Kosten des Abonnements der Kirchenkasse zu entnehmen, der wärmste Dank ausgesprochen, zugleich aber auch das Bedauern zum Ausdrucke gebracht, dafs von dieser Erlaubnifs bisher blofs in sehr beschränktem Mafse Gebrauch gemacht worden sein könne, da die Anzahl der Abonnenten nur eine ganz unbedeutende Vermehrung erfahren habe. Diese aber sei im Interesse der Sache höchst wünschenswerth und von dem Klerus um so zuversichtlicher zu erwarten, als die Zeitschrift gerade ihren Interessen, welche doch mit denjenigen des Kirchenbaues und der Kirchenausstattung identisch seien, eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Sorge zuwende.

Back of
Foldout
Not Imaged



Die neue Bronzethüre an der Nordseite des Kölner Domes
von Wilhelm Mengelberg.

Abhandlungen.

Die neue Bronzethüre an der Nordseite des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Doppeltafel X).

Seitdem Prof. Hugo Schneider in Kassel mit der in dieser Zeitschrift (Jahrg. 1889 Sp. 241 bis 248) eingehend beschriebenen Erzthüre diesen Portalschmuck dem Kölner Dome einzugliedern begonnen, hat diese Ausstattungsarbeit an demselben nicht geruht. Die Südseite erglänzt bereits im Schmucke sämmtlicher von derselben Hand herrührender acht Thürflügel, die sehr einheitlich, aber auch etwas einförmig wirken, weil das Programm auffallenderweise gerade an dieser architektonisch so bevorzugten Seite dem Künstler die engsten Fesseln angelegt hatte. Augenblicklich ist derselbe beschäftigt, zu der Eingangs erwähnten Erstlingsthüre die ihr sehr ähnlich gehaltene Parallele an der Westseite einzufügen, und er hofft noch vor Schlufs dieses Jahres dem Hauptportale seine Vollendung zu geben durch vier auch mit figürlichen Reliefs versehene Flügel.

Inzwischen hat auch der Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht, dem die Ausstattung der Nordseite übertragen ist, seine um Vieles dankbarere Aufgabe bereits zu lösen angefangen, um sie voraussichtlich bis zum nächsten Frühjahre zum Abschlusse zu bringen. Schon drei Monate schliefst hier die westliche Oeffnung des Mittelportals eine reiche Thüre. Ihr Reichthum gerade an dieser Stelle ist etwas befremdlich, denn die Nordseite des Domes zeichnet sich, wie an so vielen Kirchen, durch grofse Einfachheit in der architektonischen Anlage und in dem ornamentalen Schmuck aus. Auch in Bezug auf die Zugänglichkeit unterliegt sie grofsen Beschränkungen und ihre Eingänge werden dem Interdikte, welches über sie verhängt ist, wohl noch lange unterliegen. Das Befremden aber, hier einer so reich ausgestatteten Thür zu begegnen, macht ohne Weiteres der Befriedigung darüber Platz, dafs dem künstlerischen Können, welches hier sich zu entfalten berufen war, nicht zu enge Grenzen gezogen wurden durch ein ödes Programm, welches leider den in Bezug auf Erfindung wie Ausführung gleich vorzüglichen Leistungen an der West- und noch vielmehr an der Südseite arge Beschränkungen auferlegt hatte.

An der Mengelberg'schen Thüre, von der hier den Lesern eine nur durch die Errichtung eines Gerüstes für die photographische Aufnahme in dieser Vollendung erreichbare Lichtdrucktafel vorgelegt wird, wirkt der figürliche und der monumentale Schmuck, mag letzterer in Blatt- oder Rankenwerk, in phantastischem Thier- oder Fratzenwerk bestehen, so gegenseitig sich ergänzend, so mannigfaltig und doch so einheitlich zu gleicher Zeit, dafs man aus diesem harmonischen Gebilde nichts, aber auch gar nichts entbehren möchte. Hier athmet alles in vollendetem Mafse den so realistischen und doch wiederum so phantasievollen Formengeist des XIV. Jahrh. der rheinischen Plastik in der so wunderbaren Eigenart, welche sie im Kölner Dom, seinen Stein- und Holzskulpturen angenommen hat. Die innigste Vertrautheit mit diesen so charakteristischen Formen war erforderlich, wenn die Thüre des Domes in alleweg würdig sein sollte. Und sie ist es bis zu dem Mafse, dafs die Behauptung nicht gewagt erscheint, selbst in der Ursprungszeit des Domes würde die Plastik auch in stilistischer Beziehung vielleicht wohl ein strengeres, aber kaum ein anmuthigeres und befriedigenderes Gebilde zu Stande gebracht haben. Ein eigentlicher Vergleich ist freilich in dieser Hinsicht nicht möglich; denn die gothische Periode hat in Deutschland, mit Ausnahme der Grabfiguren, kein gröfseres Bronzegufswerk geschaffen, zumal keine Thüren (wie in Italien). Die Bronzethüren, welche das spätere Mittelalter uns hier zurückgelassen hat, bestehen in kleinen Tabernakelverschlüssen, welche die Form von durchbrochenen Mafswerkfüllungen haben. Es sind reizende, aus einer Form gewonnene Gufsstücke, welche den ohnehin schon naheliegenden Gedanken befestigen, die gothische Periode würde wohl auch gröfsere Thüren nur als einheitliche Gufswerke behandelt haben nach dem Vorbilde der von der romanischen Kunst geschaffenen

Kirchenthüren (in Aachen, Mainz, Augsburg, Hildesheim, Gnesen). Zu einer Verbindung von Holz und Bronze, die über den Begriff der Bekleidung jener mit dieser (wie in St. Zeno zu Verona, bei zahlreichen Moscheethüren des spätern Mittelalters, im Süden Deutschlands bei vielen mit gestanzten Blechstücken, meistens in Rautenform, belegten Holzplanken) hinausgeht, würden, als zu einer eigentlich ungesunden Zusammenstellung die gothischen Meister sich wohl nicht entschlossen haben.

In dem vorliegenden Falle war sie durch das Programm gefordert, und, Dank der äufsersten Sorgfalt in der Ausführung, mögen auch manche technische Bedenken, die sich daran knüpfen, in den Hintergrund treten. Der Zwiespalt in der äufsern und innern Wirkung bleibt aber bestehen: glänzender metallischer Effekt auf der Vorderseite, primitive Holzstreben-Konstruktion auf der Rückseite. Die vortrefflich gezeichneten und ausgeführten Eisenbänder, welche die letztern schmücken, ganz im Geiste der mittelalterlichen Behandlungsweise der Thüren, sind nur zu geeignet, die Frage anzuregen, ob denn nicht Holzthüren mit reichen Eisenbeschlägen und in polychromer Ausstattung für den Dom passender gewesen wären als die aus Holzverstrebungen und Bronzetafeln zusammengesetzten Flügel. Das eherne Gesetz des Programms verlangte sie aber, und die Schwierigkeit, die dem Künstler daraus erwuchs, läfst seine Leistung nur in um so glänzenderm Lichte erscheinen.

Die Thüre besteht, gemäfs der Vorschrift des Programms, aus einem stabilen Obertheile und aus den beweglichen Flügeln. Dafs im Mittelalter diese Scheidung nicht beabsichtigt war, kann kaum zweifelhaft sein. Vielleicht wäre sie auch jetzt besser unterblieben, da sie den Künstlern fast unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Denn dafs der Obertheil bei geöffneter Thüre ebensogut als selbständige Füllung, wie bei geschlossener Thüre als Fortsetzung und Bekrönung derselben erscheint, dürfte kaum durch irgend welche Lösung vollständig zu erreichen sein. Im vorliegenden Falle sind beide aus Rahmenwerk und Füllung zusammengesetzt. Jenes ist glatt, und seinen einzigen Schmuck bilden Knöpfe, die zugleich den Zweck haben, es durch auf der Rückseite vermutterte Bolzen auf's Festeste mit der Holzunterlage zu verbinden. Diese Knöpfe begegnen auch auf den Kreuzungen des Netzwerkes, welches überall die Füllungen beherrscht. Als zusammenhängendes, daher fugenfreies Gufsstück bildet es die Einfassung der einzelnen Zierpaneele, welche in seine Falzen eingebettet sind. So decken sich hier überall, dem grofsen und bewunderungswürdigen Stilprinzip der gothischen Kunst entsprechend, Dekoration und Konstruktion in überaus sinniger gegenseitiger Ergänzung und Durchdringung. Diese Aufgaben erfüllen auch die kräftigen, mit liegenden Chimärenfiguren reich ausgestatteten Querleisten, welche, je drei auf dem Obertheil und auf den Flügeln, das grofse Rahmenwerk niederhalten und in seinen Fugen bedecken, zugleich der fast übermäfsigen Höhe der Thüre gegenüber ihre Breitenwirkung retten, welche auch durch die schmale, im Tiefschnitt verzierte Schlagleiste gewahrt wird. Gerade ihrer diskreten Behandlung ist die einheitliche Wirkung der zweiflügeligen Thüre wesentlich zu danken, und die Fortführung der Schlagleiste in den Obertheil sorgt zugleich dafür, dafs dieser nicht als etwas von den Flügeln ganz Unabhängiges erscheint, sondern als deren Abschlufs. Für alle diese Beziehungen und Anordnungen haben die mittelalterlichen Holzmöbel das Vorbild abgegeben, wie überhaupt die Holzkonstruktion und Verzierung als mit der metallischen am meisten verwandt, von jeher für deren Behandlung die hauptsächlichsten Gesichtspunkte geboten hat. Dafs aber im vorliegenden Falle die Rücksichten, welche die Stilgesetze des Metalles, und zwar des gegossenen, verlangen, nicht unbeachtet geblieben sind, beweisen die Profile wie die Ornamente, welche der Bestimmung, durch den Gufs in möglichstem Verzicht auf die Verwendung von Stückformen reproduzirt zu werden, ihren eigenartigen Charakter verdanken. Dieser besteht in einer gewissen Weichheit der Formen sowie in der Flachbehandlung, welche überhaupt der Thüre nicht fehlen durfte, sowohl um ihr den Eindruck der Beweglichkeit als der einen Hauptbestimmung zu sichern, als auch, um dem andern Hauptzweck gerecht zu werden, sie als eine Abschlufswand erscheinen zu lassen, inmitten der schweren und tiefen Portalleibungen, welche ihre monumentale Umrahmung ausmachen. Gerade den breiten und flachen Einfassungsleisten dürfte die selbständige Wirkung der Thüre vornehmlich zuzuschreiben sein.

Aus der Fläche treten in stark markirter Gestalt nur die beiden Löwenköpfe hervor, welche auf der festen Grundlage der Querleiste der

Bewegung als Handhabe dienen, zugleich die Wächter des Heiligthums versinnbilden sollen. Als solche machen sie einen etwas zahmen Eindruck, wie überhaupt das Löwenangesicht der Stilisirung die gröfste Schwierigkeit bereitet. Der Uebergang vom Erhabenen in's Lächerliche ist kaum irgendwo so leicht, als hier. Deswegen hätte das Programm auch hier besser die Wahl des Thierkopfes frei gegeben, nach dem Vorbilde der Mannigfaltigkeit, welche das Mittelalter auch in dieser Hinsicht zu entfalten verstanden hat. Zwischen den beiden hier immerhin recht monumental behandelten Löwenköpfen dient ein geistreich gestalteter Griff dem Schlosse (welches im Innern einen sehr geschickt dekorirten eisernen Kasten bildet) als gefällige Klinke. Die beiden Fratzen, welche sie verzieren, sollen, wie alles übrige an der Thüre so reich und üppig vertretene Phantasiegebilde, den Humor zum Ausdruck bringen, auf welchen die gothische Periode auch an heiliger Stätte nicht leicht verzichtete. Bei ihm kommt eben alles darauf an, dafs er sich in den Formenkreis vollständig eingliedert, also in stilisirtem Gewande erscheint. In ihm müssen sich das vegetabilische und animalische Ornament mit der architektonischen Einfassung und mit der figürlichen Ausstattung zu jenem einheitlichen und poetischen Ensemble vereinigen, welches den Reiz der gothischen Plastik bildet, zumal derjenigen, die in der Kölner Schule so herrliche Blüthen getrieben hat. Der Kreis des Blattwerkes, welches aus ihr hervorgegangen, ist nicht grofs, hat aber den Vorzug, der rheinischen Flora entnommen und in ganz eigenartiger Weise ausgebildet und stilisirt zu sein. Epheu und Distel, Eiche und Weide, Rebe und Rübe liefern die immer wiederkehrenden Pflanzenmotive, und der Künstler hat sie in den Füllungen zu mannigfaltiger Wirkung zusammengestellt. Sie wechseln mit den Thierornamenten so harmonisch ab, als seien sie mit ihnen verwachsen, weil sie aus dem gleichen gothischen Gestaltungsprinzip herausgeflossen sind. Obwohl dasselbe Motiv, um die Anzahl der Modelle möglichst zu beschränken, öfters wiederkehrt, gewinnt man doch den Eindruck grofser Abwechselung, Dank der überaus geschickten Gruppirung der kleinern und gröfsern Paneele.

Das in die Mitte der Flügel gestellte, das ganze beherrschende Paneel stellt die fünf thörichten Jungfrauen dar (denen auf der andern Thüre des Hauptportals die Reliefs der klugen Jungfrauen entsprechen sollen). Diese Parabel brachte das Mittelalter an dem Kirchenportal in Gestalt von Standfiguren (wie in Freiburg, Strafsburg u. s. w.) mit Vorliebe zur Darstellung, wohl um den Einlafs zu versinnbilden, den die Jungfrauen begehrten. Es war keine leichte Aufgabe, diese auf die beiden Vierpässe zu vertheilen unter harmonischer Ausfüllung des Raumes. Der Künstler hat sie vortrefflich gelöst, indem auf dem einen Felde eine Standfigur, auf dem andern der dürre Oelbaum als Symbol der Unfruchtbarkeit an guten Werken die Mitte bildet. Die Stellungen, Gewand- und Haarbehandlungen, Attribute u. s. w. helfen den Grund ausfüllen, von dem sich ungemein anmuthig in der Bewegung, voll Liebreiz im Ausdruck, in herrlichem Faltenwurf die schlanken Relieffiguren abheben, mit den Werkzeugen der Eitelkeit und Tändelei in der Hand, leichte, aber doch durchaus keusche Gestalten, deren zarte Behandlung ein tiefes künstlerisches Empfinden verrathen, ganz im Sinne der kölnischen Schule des XIV. Jahrh., aber doch mit den Abschwächungen und Milderungen, welche auf die italienischen Gebilde aus dem Schlusse des XIII. Jahrh., auf die anmuthsvollen Gestalten aus den Schulen von Florenz und Siena hinweisen. Das streng geometrische Netzwerk, welches diese beiden Füllungen umgibt, bildet in seinen zahlreichen kleinen Blatt- und Thierpaneelen einen entzückenden Gegensatz zu dem ernsten Inhalte, den sie umrahmen. Ganz im Geiste dieser Zierpaneele sind diejenigen gehalten, welche den Hauptinhalt der vier andern Flügelfelder umgeben, übereck gestellte Quadrate mit den Personifikationen der vier Jahreszeiten und Lebensalter. Zwischen den sinnbildlichen Gaben von Frühling, Sommer, Herbst und Winter erscheinen, in Vierpässe ungemein geschickt hineinkomponirt, verschieden an Jahren, die wiederum herrlich modellirten anmuthsvollen weiblichen Figuren, die an dieser Stätte das menschliche Leben symbolisiren in seinem durch die Jahreszeiten markirten und beeinflufsten Verlaufe. Ihnen unterliegen in ihrer zeitlichen Entfaltung die verschiedenen Lebensalter, die hier ebenfalls in der Vierzahl erscheinen, als spielender Knabe mit 10, als geigender Jüngling mit 20, als kämpfender Krieger mit 40, als müder Greis mit 80 Jahren. Diese beiden Figurenquadrate wiederholen sich auf den Flügeln (aus Sparsamkeitsrücksichten) je zweimal, natürlich in der Diagonalstellung.

An dem Obertheile kehrt das Rautenrahmenwerk mit Blätter- und Bestienmusterungen wieder, horizontal durch drei kräftige Bänder mit phantastischen Figuren begrenzt und geschieden, vertikal durch die Schlagleiste, welche von einem Fratzenkopfe ausgeht und in einen solchen mündet. — So stellt sich die ganze Thüre als ein aus zahllosen Einzelheiten zusammengesetztes und doch durchaus harmonisches Gebilde dar, als ein nach den Gesetzen von Rahmen und Füllung streng gegliedertes, dennoch leicht und gefällig wirkendes Gefüge, als ein glänzender Beweis, dafs es möglich ist, im engsten Anschlusse an die alten Formen und doch in neuer freier Schöpfung etwas den höchsten Ansprüchen der Gegenwart Genügendes hervorzubringen. Diese Fähigkeit setzt aber eine durchaus selbstlose und beharrliche Versenkung in die Schöpfungen der frühern Jahrhunderte voraus, wie sie mit dem jetzigen kunstgewerblichen Betriebe in Schule und Werkstatt, mit dem bornirten Anspruch, auf Grund endloser Vorlagen und aus der Ueberfülle der Vorbildersammlungen heraus in allen Stilen zu arbeiten, kaum vereinbar ist. Aus dem Atelier mufs die Erneuerung der Kunst herauswachsen in der Beschränkung auf einen Stil, in dem stillen, aber unermüdlichen Streben nach dem klar erfafsten, tiefempfundenen Ideale. Diesem durch ein Menschenalter hindurch mit nie nachlassender oder gar wankender Begeisterung für die gothischen Kunstschöpfungen gepflegten Streben hat Mengelberg seine Erfolge zuzuschreiben, welche in Bezug auf diese Stilrichtung unerreicht dastehen. Bis auf den durch Stotz in Stuttgart bewerkstelligten Gufs, der in alleweg, sowohl in Betreff der höchst wirkungsvollen röthlichen Färbung des Metalls, wie in Bezug auf die Korrektheit und Sauberkeit der Technik das höchste Lob verdient, sind alle Arbeiten von Mengelberg besorgt, in seiner Werkstatt ausgeführt worden.

Das Pendant zu dieser Thür, welches sich von ihr nur durch das figurale Medaillon mit der Darstellung der klugen Jungfrauen unterscheiden soll, geht der Vollendung entgegen. Nach Monatsfrist soll es seinen Platz einnehmen. Und bald werden sich die beiden Seitenthüren anschliefsen, von deren einfacherer Behandlung die Mannigfaltigkeit zu erwarten ist, die auch an diesen Stellen nicht fehlen darf. Schnütgen.

Meister Wilhelm. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerei.

Mit 4 Abbildungen.



Seit Schnaase's epochemachendem Werke hat man sich daran gewöhnt, den Stil der kölnischen Malerei, welchen man mit dem Meister Wilhelm in Verbindung setzte, als einen Ausflufs jener religiösen Richtung anzusehen, die mit dem Namen Mystik bezeichnet wird und deren Blütheperiode in Köln etwa in die erste Hälfte des XIV. Jahrh. fällt. — Die Bilder des Leidens Jesu, die Schilderungen paradiesischer Unschuld und die einfachen, naiven Erzählungen der Jugendgeschichte des Heilandes, wie wir sie namentlich in den Darstellungen des Clarenaltars im Dom zu Köln gewahren, sollen denselben Geist der Askese, religiöser Schwärmerei und Verzückung widerspiegeln, der in Suso's († 25. Januar 1365) »Büchlein von der ewigen Weisheit« lebt. Die tiefsinnigen Spekulationen Meister Eckard's († c. 1329), Tauler's († 16. Juni 1361) Predigten, wenn er die Gläubigen zur „Vergottung" auffordert, sollen die Phantasie des Künstlers befruchtet haben, der uns die Madonna mit der Bohnenblüthe schenkte!

Dieser Zusammenhang zwischen einer religiösen Stimmung und den lieblichen Schöpfungen aus der Frühzeit unserer kölnischen Tafelmalerei war den Kunsthistorikern um so werthvoller, da man für den Urheber dieser holdseligen Gestaltungen einen bestimmten Künstlernamen zu besitzen wähnte; denn nur das Beste, was sich an alten Gemälden aus ungefähr dieser Zeit in Köln vorfand schien des Ruhmes Meister Wilhelm's würdig. Man befreundete sich also mit dem Kausalnexus der Mystik mit Meister Wilhelm und verknüpfte die hervorragendsten Erzeugnisse einer frühen Blütheperiode kölnischer Kunst mit diesem gepriesenen Namen. Ein vorurtheilsfreier Vergleich mit dem Stil und namentlich auch mit dem Empfinden der zeitlich genauer umgrenzten Kunstweise eines verwandten deutschen Stammes unterblieb natürlich unter diesen Umständen. Der Zufall fügte es allerdings

so boshaft, dafs man mehrfach Arbeiten des Konrad von Soest (thätig um 1402 und 1422) dem berühmten Zeitgenossen der grofsen Mystiker vindizirte. Wo sich aber in der Heimath des Meister Wilhelm ein Werk fand, das einigen Anhalt zu genauerer Datirung gewährte, wurden die gewagtesten Kombinationen und Schlüsse aufgeboten, dasselbe in eine möglichst frühe Zeit zurückzuversetzen, um den Stil, der nun einmal für die Kunstweise des Meister Wilhelm anerkannt war, nicht mit den bekannten Daten seines Lebens in Konflikt zu bringen.

Als Beispiele solcher Werke der Tafel- und Wandmalerei, die es vielleicht ermöglichen, die Entwicklungsphasen dieser Kunst in Köln zeitlich näher zu bestimmen, nenne ich zunächst das Wandbild des Kruzifixus von acht Heiligen und dem Stifter verehrt in der Krypta der St. Severinskirche zu Köln. Die Inschrift über der Darstellung endigt mit der unzweifelhaft echten Jahreszahl 1411.[1]) Kugler las unter dem Bilde: *Orate pro domino Johanni de titzerueldt hujus ecclesie canonico et scholastico Altaris hujus fundatori.* Da in den erhaltenen Köpfen „die rundliche Naivetät des Meister Wilhelm und der ganzen Folgezeit" noch fehle, war Kugler geneigt, das Werk für die Arbeit eines „nahen Vorgängers des sogen. Meister Wilhelm" anzusehen. Ich möchte die schärfere Betonung der Züge und den Beisatz herberer Charakteristik eher auf das persönliche Empfinden des Künstlers zurückführen und setze das Bild in die reife Spätzeit der besprochenen Stilrichtung. Ein zweites Bild über dem Grabmal des Erzbischofs Kuno von Falkenstein in der Kastorkirche zu Koblenz[2]) wurde dann mehrfach dem Meister Wilhelm selbst zugeschrieben, jedenfalls war man sich darüber einig, dafs es seiner Art ungemein nahe stehe. Auch hier ist der Tod des Erlösers am Kreuze geschildert. Maria, Johannes, Petrus, Kastor sind um den Schmerzenspfahl versammelt und der „ausdrucksvolle Portraitkopf" des Kurfürsten führte zum Schlusse, dies Votivbild müsse unbedingt noch bei Lebzeiten Kuno's entstanden sein. Ungefähr 20 Jahre vor seinem Tode († 1388) habe der Trierer Kirchenfürst den berühmtesten Maler „in allen Teutschen Landen" zu einem Grabdenkmal von bleibendem Werthe herangezogen. Man beobachtete hier nicht den Zustand des ganzen Werkes, das völlig übermalt erscheint und somit ein Urtheil erschwert, man bemerkte nicht die „höchst mäfsige Individualität" in dem Bildnifskopfe und störte sich nicht an die Erklärung eines berufenen Kenners (Waagen), dafs die Haltung der Gestalten noch an eine frühere Epoche gemahne. Das Werk galt als eine charakteristische Hauptschöpfung Meister Wilhelms in seinem reifsten Stil. Zu noch gewagteren Folgerungen verleitete dann die Darstellung des Kalvarienberges mit verschiedenen Szenen der Passion im Kölner Museum Nr. 44. Durch das Wappen ist das Bild als eine Stiftung der kölnischen Familie Wasserfafs bezeichnet und Merlo berichtet,[3]) dafs Goddert van Wasserfafs als der Erste seines Geschlechtes im Jahre 1417 im Rathe der Stadt erscheint. Er ist der Ueberzeugung, dafs dies Gemälde wie andere zahlreiche Stiftungen derselben Familie nicht vor einem Termin anzusetzen sei, wo dieselbe zu Reichthum und Ansehen gelangt war. Dagegen entdeckte der verdienstvolle Forscher in dem Stil des Bildes einen Hang zum Archaismus, eine Alterthümelei, die sich mit Vorliebe in den primitiven Formen und Vorstellungen einer längst entschwundenen Kunstperiode ergeht. Eine von allem Herkömmlichen gesonderte Stellung ist allerdings diesem Werke nicht abzusprechen, doch möchte ich entgegen der Ansicht Merlo's in dem Urheber desselben ein Kind der neuen Zeit, fast einen Vorläufer des alten Pieter Brueghel erblicken. Deutlich erkennt man, wie der Künstler solche Hinrichtungsszenen selbständig beobachtet hat. Er erzählt uns mit grofser Naivetät, was er bei solchen Vorgängen bemerkte, wie das Volk von allen Seiten neugierig herandrängte und mit wie roher Lust die Henker ihres grausigen Hand-

[1]) Kugler »Rheinreise«. Kl. Schriften II S. 288. Schnaase »Geschichte der bild. Künste« VI S. 399. Lübke »Geschichte der deutschen Kunst« S. 406. Dieselbe Entstehungszeit soll laut Datirung (ob ächt?) eine andere Darstellung der Kreuzigung in demselben Raume haben, die der Art des sogen. Meister Wilhelm noch weit näher steht. Auf dem Wandgemälde in der Sakristei von St. Severin, welches den gekreuzigten Heiland mit den Heiligen Severinus, Petrus, Maria — Johannes, Paulus, Margaretha und dem Stifter darstellt, konnte ich eine Jahreszahl nicht entdecken. Das Bild wurde mehrfach dem Meister Wilhelm selbst zugeschrieben, ich halte es für völlig übermalt. Vergl. Kugler a. a. O. S. 290; Schnaase VI S. 397.

[2]) Lehfeldt »Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz« 1886, S. 149.

[3]) Kunstwerke, gestiftet von der Kölner Patrizierfamilie von Wasserfafs. Merlo in der »Zeitschrift für christl. Kunst« Jahrg. II (1889) Sp. 75 ff.

werks warteten. Mit grofsartiger Tragik schildert er uns den Schmerz der Angehörigen und vergifst auch nicht, uns mit der umgebenden Szenerie bekannt zu machen. Im Hintergrunde sehen wir die Stadt Jerusalem mit ihren bunten, abenteuerlichen Gebäuden in wunderlicher Perspektive, weiter zurück in der Ferne grüne Berge, Städte und Burgen. Die Färbung ist hell und bunt. Die Zeichnung ist noch etwas ungeschickt. Die kräftigen, untersetzten Gestalten sind lebhaft bewegt. Die Portraitfiguren der zahlreichen Stifterfamilie entbehrt eine eingehendere Charakteristik. Ist es aber auch wirklich die bewufste Absicht, Juden zu schildern, wenn der Maler die Gesichter in seiner historischen Darstellung mit kräftig gebogenen Nasen versieht?

Gewährten diese Werke wenigstens einige Anhaltspunkte, in welche Zeit wir die bisher auf den Namen Meister Wilhelm getaufte Kunstweise zu versetzen haben, so blieb uns in den Wandmalereien, welche den Chor des Kölner Domes schmücken, ein bedeutendes Denkmal erhalten, das uns sicheres Zeugnifs davon ablegt, was man in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. auf diesem Gebiet in Köln zu leisten vermochte. Die Weihe des Chores erfolgte am 27. September 1322, und wenn wir die Gepflogenheit des Mittelalters in Betracht ziehen, so dürfen wir annehmen, dafs damals der Bau ebensoweit vollendet war, um den Gottesdienst in dem neuen Raume zu ermöglichen. Die bildliche Ausstattung wurde aber jedenfalls nach dem Jahre 1322 unternommen.[4]) Von all' diesen Malereien sind heute nur noch einige schwache Ueberreste sichtbar. Ueberschauen wir jedoch die Reihen der Kompositionen, die Dimensionen der bemalten Wände und Pfeiler, die minutiöse Sorgfalt und Feinheit der Ausführung, so werden wir zu der Ueberzeugung gelangen, dafs die hervorragendsten Kräfte Kölns hier eine lange Reihe von Jahren an der Ausmalung des erhabenen Baues thätig waren. Zu den bedeutendsten Denkmälern nordischer Kunst zählen vor Allem die Kompositionen, welche die Chorschranken zieren. „Der bald kleinliche, bald alterthümelnde Zug" dieser Malereien, von dem Janitschek (Gesch. der deutschen Malerei S. 210) redet, war mir absolut unfindbar, dagegen bin ich der Ueberzeugung, dafs Schöpfungen von solchem Werthe, an so bedeutungsvoller Stätte nicht nur ein klares Bild von der Kunstübung zur Zeit ihrer Entstehung geben, sondern noch einer anderen Generation den Weg wiesen. Hätten sich in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. in Köln irgend welche Keime eines neuen Stils gebildet, hier müfsten dieselben deutlich zu Tage treten. Die grofsartigen Gestalten, die wir aber unter den goldenen Baldachinen zwischen zierlichen Säulchen sehen, sind Ideale einer alten Zeit. Die Figuren sind ungemein schlank und zart und wenden sich in anmuthigem Schwunge in den feinen Hüften. Die Gewänder fallen in weichem Flufs in wahrhaft grandios gedachten Linien und zeigen eine Drapirung etwa im Sinne der vorzüglichsten französischen Skulpturen gothischen Stils. Die Köpfe bekunden ein fast sentimentales Empfinden. Die Schädel sind hoch, der untere Theil der Stirn tritt kräftig hervor. Die gerade, schmale Nase erhebt sich nur wenig über die zarten Wangen, die Nüstern sind grofs, wie gebläht, sie weichen etwas zurück, wodurch die Nase eine spitze, fast hakenförmige Gestalt erhält. Die Augen sind lang gezogen; der Kontur, welcher die Lider angiebt, ist kräftig geschwungen. Die dunkle Pupille steht im Winkel des Auges, um dem Blick Lebhaftigkeit zu verleihen. Ein geschwungener Bogen bezeichnet die Braue. Der Mund, dessen Winkel sich etwas herabziehen, ist voll und schwellend gebildet. Die kleine Ohrmuschel zeigt namentlich im oberen Theil eine rundlich geschwungene Form. Das Inkarnat ist zart graurosig, weifse Lichter an der Wurzel und auf dem Rücken der Nase, am Stirnbein, über den Brauen sollen die Modellirung heben, die hauptsächlich durch röthliche, wohlvertriebene Schatten bewirkt wird. Die Hände gestikuliren lebhaft, sind aber, um Raum zu sparen, eng an den Körper gezogen. Sie sind schlank und weich, die Finger fast gleich lang, eine Betonung der Gelenke fehlt. Der Handteller verbreitet sich stark gegen die Wurzel der Finger. Weifse Linien deuten auf dem Handrücken die Lage der feinen Knochen an. Die Arme sind schmal, auch die Füfse werden richtig gezeichnet, alle Formen sind zur schärferen Betonung mit schwarzem Kontur umzogen. Die Gruppen füllen den Raum glücklich, doch sind die Figuren etwas eng zusammen gedrängt. Im Verlauf der Szenen sehen wir den Künstler auch mannigfach sich von dem beschriebenen Typus ent-

[4]) Vergl. Waagen »Handbuch der deutschen und niederländ. Malerschule« Bd. I S. 40. Schnaase VI S. 386. Kopien und Durchzeichnungen von Osterwald im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin.

fernen. Wir finden unter dem anbetenden Volke, in der Schaar der Geistlichen auch Gestalten und Köpfe, in denen bestimmte Charaktere oder momentane Gemüthsbewegung ausgedrückt werden sollten. Die Henkergestalten in den Schilderungen der Martyrien zeigen eine bis zur Karrikatur gesteigerte Vergröberung aller Züge. Neben der unendlichen Sorgfalt und Feinheit der Ausführung, die sich niemals erschöpfte und in anmuthigen Mustern und Figürchen im Teppichgrunde und auf den Schriftbändern unser Auge stets von Neuem erfreut und beschäftigt, entzückt uns vornehmlich der Schmelz des Kolorits, die gebrochene, durch weifse Lichter gedämpfte Färbung der Gewänder, gegen welche sich die hellschillernden Stoffe des Futters wohlthuend abheben.

Diese eingehende Analyse des Stils (von einer ausführlichen Schilderung und Beschreibung der Darstellungen müssen wir leider an dieser Stelle absehen) wird den Kundigen überzeugen, dafs wir es hier durchaus mit dem monumentalen Stile des Mittelalters in seiner reifsten Blüthe zu thun haben. Der Ernst dieser Kunst verschmäht es, den hehren Gestalten intimere Motive eines vergänglichen Lebens anzudichten. Der innige persönliche Bezug des Gefühlslebens, welcher alle Gestalten einer späteren kölnischen Kunst einigt, fehlt hier noch vollständig. Und doch ist die Schilderung des süfsen Kosens, welches das Jesukind seiner freudestrahlenden Mutter zu Theil werden läfst, die Huld der Himmelskönigin gegen die sie umgebenden entzückten Heiligen, die Lust der Engel, die kleinen gemüthvollen Züge des Lebens, der Austausch kindlich-reiner Empfindungen, welche in ihrer Harmonie eine Seligkeit ausmachen, gerade der Brennpunkt und die Seele der späteren kölnischen Kunst. Abgesehen von der durchaus verschiedenen Formensprache der Malereien an den Chorschranken des Domes und den dem Meister Wilhelm beigemessenen Tafelbildern bezeichnet eben diese verschiedene Empfindungsweise eine Kluft, die nur eine Stufenleiter von Entwickelungsphasen überbrücken konnte. Meines Erachtens findet sich hier ein gröfserer Abstand als beispielsweise zwischen der hl. Maria mit der Bohnenblüthe und Meister Stephan Lochner's Madonna mit dem Veilchen. Und doch fällt nach der Meinung der Kenner die Ausmalung des Domchores in die Jugendzeit Meister Wilhelms, während die ihnen wohlbekannten Werke dieses Künstlers und das Dombild fast durch ein Jahrhundert geschieden sind.

Die Erscheinung, dafs die westfälischen Gemälde aus dem ersten Viertel des XV. Jahrh. der Art des sogen. Meister Wilhelm zum Verwechseln ähnlich sehen, dafs die Entwickelung eines neuen Stils in andern deutschen Städten z. B. in Nürnberg erst um die Wende des Jahrhunderts einsetzt, erklärte sich natürlich höchst einfach aus dem göttlichen Genius des gepriesenen Meister Wilhelm, der seiner Zeit um eine ganze Generation vorangeeilt war! Aufserhalb Kölns war nämlich namentlich auch Westfalen noch nach geraumer Zeit von dem grofsen Meister abhängig, während wir doch im ganzen Mittelalter, wenigstens nach den erhaltenen Denkmälern zu urtheilen, mindestens eine Rivalität der Malerei Westfalens gegenüber der der Rheinlande anzuerkennen haben.

Welche Gründe führt man nun aber ins Feld, den Clarenaltar und manches Verwandte, das meines Bedünkens die Spuren eines neuen Geistes so deutlich an der Stirn trägt, dem Meister Wilhelm zuzuschreiben, alle diese Werke in eine frühere Zeit zurückzuverweisen und als Ausflufs der Gefühlsweise der oben genannten Mystiker zu bezeichnen?

Die Notiz eines Chronisten und archivalische Forschungen, welche sich an dieselbe knüpften, haben zu der Verwirrung den Grund gelegt. Im Jahre 1380 berichtet nämlich der Limburger Chronist: „In dieser Zeit war ein Mahler zu Cölln der hiefse Wilhelm. Der war der beste Mahler in allen Teutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.“[5])

Diese Aufzeichnung deutet allerdings auf eine ganz aufsergewöhnliche Erscheinung. Wenn wir nicht irgend eine Tücke des Zufalls annehmen wollen, so mufs der Ruhm dieses Meisters gewifs sehr weit verbreitet gewesen sein, dafs selbst der Chronist einer fremden Stadt denselben vermerkt. Der Ausdruck der Bewunderung an sich, die Freude über die Naturwahrheit dieser Kunstschöpfungen dürfen wir aber nicht weiter in Rechnung bringen. Dieselbe bezieht sich jedenfalls nicht auf eine Erweiterung des Darstellungskreises durch Meister Wilhelm oder auf eine

[5]) Fasti Limpurgenses, d. i.: Eine wohl beschriebene Chronik von der Stadt und den Herren zu Limpurg auff der Lahn 1617.

intimere Naturnachahmung, sondern ist lediglich ein Ausdruck des Staunens, der sich im Mittelalter (und auch im Alterthum) jedesmal bei Erwähnung von Gemälden oder Statuen wiederholt. Durch archivalische Nachforschungen wurden wir dann mit einem „Mahler" Wilhelm bekannt, der aus Herle (bei Aachen) in Köln (wann?) eingewandert war und sich im Jahre 1358 zu solchem Wohlstande emporgearbeitet hatte, dafs er ein Haus daselbst ankaufen konnte. Ferner erfahren wir aus den Schreinsbüchern von seiner überaus vorsichtigen Vermögensanlage und hören, dafs seine Wittwe Jutta 1378 den Wynrich von Wesel heirathete. Auf diesen Meister Wilhelm von Herle bezog man dann eine Aufzeichnung in dem Ausgabenbuch der Mittwochs-Rentkammer von 1370 bis 1380, wo es auf Fol. 13b heifst:[6])

14. August 1370.

Magistro Wilhelmo ad pingendum 9 m. librum iuramentorum.

Auf denselben Künstler übertrug dann L. Ennen sehr ungerechtfertigter Weise auch noch einige andere Posten desselben Ausgabenbuches, welche er leider ganz entstellt publizirte.[7]) Die wichtigsten derselben lauten nach einer gütigen Revision des Herrn Archivar Dr. H. Keussen:

27. Nov. 1370.

Item pictori pro pictura domus civium 220 m.

31. Aug. 1373.

Item pictori pro pictura domus carnium et ad sanctum Cunibertum pro scutellis ad candelas 141 m.

25. Jan. 1374.

Item pictori ad pingendum novam hallam 150 m 2 s.*

Freigebig überwies man dann diesem Meister Wilhelm von Herle, nachdem man auf ihn alle diese Angaben konzentrirt hatte, auch noch den Ruhm, der beste Maler in allen deutschen Landen gewesen zu sein, wenn auch die ehrenvolle Erwähnung des Limburger Chronisten mit den oben angegebenen Daten nicht ganz stimmen wollte. Wir sind nun aber in keiner Weise dazu berechtigt, alle diese Posten, welche von Malereien, Anstreicherarbeiten u. dgl. berichten, leichtgläubig auf „den Rathsmaler Wilhelm" zu beziehen. Aufser dem Enlumineur Wilhelm finden sich in dem Ausgabenbuch der Mittwochs-Rentkammer noch zwei andere Maler erwähnt. Da heifst es:

20. Juni 1375.

Item Tillmanno Eckart pictori qui fecit ciborium et Sophie van Kogeler 65 m. 8 s.

16. Mai 1380.

Item Cristiano Empgin de pictur(is) 2½ m.

Einige andere Posten ohne Namenangabe, welche diesen Stellen folgen, hat Merlo auch noch auf die genannten Künstler bezogen, dieselben werden in der geplanten Neuausgabe des Merlo'schen Werkes ihre Berücksichtigung finden.

Wir sehen uns also ganz aufser Stande den Meister zu bestimmen, der für die Fleischhalle und die neue Halle thätig war, der völlig ungenannte Arbeiten für das Rathhaus ausführte. Wenn die Höhe des gezahlten Preises nicht Bedenken erregte, würden wir alle diese Posten auf Anstreicherarbeit beziehen.[8])

Jedenfalls können wir dieselben aber nicht mit den Prophetenbildern in Beziehung setzen, welche an einer Wand des Hansasaales im Rathhause aufgedeckt wurden. Dieselben entstammen einer etwas späteren Zeit und sind wohl bei einer Restaurirung dieses Festraumes gleichzeitig mit den dort befindlichen Holzstatuen entstanden. Unbegreiflich bleibt es nur, wie man zwischen einem dieser Bruchstücke und dem Clarenaltar eine frappante Stilverwandtschaft entdecken wollte. Nach meiner Ueberzeugung weisen diese in flüchtigen, breiten Strichen behandelten Köpfe, welche heute das Wallraf-Richartz-Museum bewahrt, mit ihren schmalen, geraden Nasen, den in die Winkel des Auges gestellten Pupillen nicht eines der Stilelemente auf, welche die Darstellungen des Clarenaltares auszeichnen. Nur eine weichere Durchführung deutet schon auf dieses Werk hin.

Das Ausgabenbuch der Mittwochs-Rentkammer würde uns allerdings die Möglichkeit bieten,

---

[6]) Merlo »Annalen d. historischen Vereins« Heft 39 S. 145 ff.

[7]) Ennen »Annalen d. historischen Vereins« Heft 7 (1855).

*) $\underline{\text{Y}}^{\text{c}}\ \overline{mr.}$

[8]) Nach Dr. Ernst Kruse »Kölnische Geldgeschichte bis 1386« (Westdeutsche Zeitschrift, Ergänzungsheft IV 1888) betrug im Jahre 1372 1 m = 12,14 Gr. Silber = 3,15 Rm. Ueber die Kaufkraft des Geldes vergl. Lamprecht in seinem »Wirthschaftsgeschichtlichen Jahresbericht pro 1884«. (In Conrads Jahrbüchern für Nationalökonomie und Statistik. Neue Folge Bd. XI, 1885, S. 322 ff.) Der Geldwerth betrug hiernach im westlichen Deutschland von 1250 bis 1400 etwa das Vierfache des heutigen.

den Stil des Enlumineurs Wilhelm näher zu bestimmen, wäre nur die erwähnte Miniatur im Eidbuch erhalten geblieben. Dieselbe stellte wohl den Kruzifixus zwischen Maria u. Johannes dar, wurde aber aus dem im Kölner Stadtarchiv bewahrten Bande herausgeschnitten und ging verloren.

Da wir nun aber einen Meister Wilhelm für den Rath der Stadt um eine nicht geringe Summe als Miniaturmaler thätig sehen, so verlohnt es sich vielleicht, uns nach genau datirbaren Buchmalereien umzublicken. Vielleicht ist es möglich, aus diesen eine nähere Kunde über die Entwickelung des Stils der kölnischen Malerei zu schöpfen.

In seiner „Initialenornamentik" (S. 32, Nr. 49 Taf. 38e) nennt Lamprecht aus der Periode, die wir hier betrachten, in erster Reihe ein Kalendarium und Psalterium aus Corpus Christi in Köln. (Kölner Stadtarchiv Ms. theol. ohne Nummer, jetzt * 18 bezeichnet.) Da in dem Kalender *resurrectio domini* unterm 27. März eingetragen ist, schliefst Lamprecht, dafs diese Miniaturen nicht vor 1323 (1313 ist Druckfehler), vielleicht 1334 oder 1345 entstanden. Die Ornamentik in ihrem romanischen Stil, der Schriftcharakter und vornehmlich auch der Stil der Malereien weisen nun mit so grofser Bestimmtheit in die erste Hälfte des XIII. Jahrh., dafs ich meinem hochverehrten Lehrer widersprechen mufs. Das Osterfest fiel auch in den Jahren 1239 u. 1250 auf den 27. März und hoffe ich den geschätzten Forscher gewifs am ehesten zu meiner Ueberzeugung zu bekehren, wenn ich eine der Apostelgestalten aus dem Kalendarium hier in Abbildung beifüge. (Fig. 1.)



Fig. 2. Fig. 4. Fig. 3. Fig. 1.

Eine ganz bestimmte, unanfechtbare Entstehungszeit haben nun aber die Privilegien-Statuten und Memorabilienbücher der Universi-

tät Köln, welche alle mit Miniaturen geziert sind, deren kölnischer Ursprung wohl niemals bezweifelt werden dürfte. Im Jahre 1392 entstand im Auftrage des Rektors das Privilegien-, Eid- und Statutenbuch der Universität. (Nr. 1.) Dasselbe enthält, theilweise leider in bedauerlichem Zustande, Miniaturmalereien (d. h. getuschte Federzeichnungen), welche wir einem Künstler allerersten Ranges zuzuweisen haben. Es ist absolut ausgeschlossen, dafs solche Arbeiten der Thätigkeit des bahnbrechenden Meisters um ca. 20 Jahre nachfolgen. Im Gegentheil, wir begrüfsen in diesen Bildchen das Erwachen eines neuen Geistes. Wir finden hier in knospender Frühlingsfrische den Stil des beginnenden XV. Jahrh., den man bisher ohne jeden Grund dem Meister Wilhelm von Herle beilegte. In dem Bilde des gekreuzigten Heilandes (Fig. 2) inmitten von Maria und Johannes, auf dem wir leider nur allzudeutlich wahrnehmen, wie dasselbe bei der Eidesleistung diente, erkennen wir in der zarten Neigung des schlanken Körpers Christi eine ungemein feine, künstlerische Empfindung. Die schmalen, schlanken Glieder sind in ihren Formen wohl verstanden und aufgefafst. Der Rumpf zeigt jene knappen Formen, die dem keuschen Stil der Frühzeit einer Kunstweise eignet. Das Lendentuch umschliefst in sorglich gelegten, bläulich schimmernden Falten die Hüften des Erlösers. Von dem schmerzerfüllten Haupte ist leider nur noch wenig erhalten und auch die Gestalten Mariae und Johannis, die neben dem Kreuze ausharren, sind kaum noch sichtbar. Nur das liebliche Köpfchen der Gottesmutter, dafs sich zum Kreuze erhebt, läfst aus den feinen Zügen noch darauf schliefsen, wieviel Ausdruck dieser Meister in seine anmuthigen Idealköpfe zu legen verstand. Besser erhalten sind die Evangelisten-Symbole; namentlich der Engel Matthaei entzückt uns durch den weichen, fast antikischen Faltenflufs seiner Gewandung. (Fig. 3.) Das kleine Lockenköpfchen mit zierlichen Zügen wird von zartflaumigen Fittichen umrauscht. Das Schriftband in den Händen deutet die frohe Botschaft an. Aehnlich sind auch die übrigen Symbole gebildet. Die Bedeutung dieses feinsinnigen Künstlers beweisen nun aber am deutlichsten die übrigen Universitäts-Handschriften. Gerade der Vergleich mit diesen lehrt uns, dafs wir den Meister, der die Miniaturen des Eid- und Statutenbuchs fertigte, unmöglich zu den Epigonen, zu den Nachtretern eines genialen Bahnbrechers zählen dürfen. Das Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbuch von 1395 (Nr. 2) zeigt in seinen sorgsamen Malereien ebenfalls die Keime einer neuen Stilrichtung, jedoch in vergröberter Form. Der Körper des Heilandes verharrt noch in starrer Haltung, nur das Haupt ist gesenkt. Die Gliedmafsen sind überlang und unorganisch in ihrer Zeichnung. Die Faltengebung ist ängstlich und beschränkt, das Haar zeigt wenigstens bei Johannes noch den Anklang an eine schematische Bildung. Deutlich bekunden aber die Köpfe schon den Einflufs des neuen Geschmackes, doch eine gewisse Befangenheit läfst auch hier den Künstler nicht zu freierer Bethätigung gelangen. Einen routinirten, doch groben Zeichner von altem Schrot und Korn lernen wir dann in dem Kruzifix und den Evangelistengestalten kennen, die das Privilegienbuch der Artistenfakultät von 1398 (Nr. 4) schmücken. Alle Züge sind hier derb und kräftig, von sicherer Hand entworfen. Die prononzirten, unedlen Formen des Christuskörpers, die Gestalten von Maria (Fig. 4) und Johannes zeigen kaum einen Hauch der neuen Kunstweise. Besonders bemerkenswerth ist die breite Drapirung des Gewandes, die eigenthümlichen hakenförmigen Faltenaugen. Eine Arbeit wie diese wäre zu jener Zeit in Köln geradezu undenkbar, wenn wir die Thätigkeit des grofsen Neuerers mit den Jahreszahlen 1358 bis 1378 begrenzen wollten. Geringen Aufschlufs bietet uns nur das Statutenbuch der medizinischen Fakultät von 1393 (Nr. 7) mit kleinen rohen Abbildern der Evangelistensymbole. Das Statuten- und Privilegienbuch der theologischen Fakultät vom Jahre 1398[9]) kam aus dem Besitze Garthe's in die Kgl. Bibliothek zu Berlin. Auch die Bildchen (Initialen), welche diesen Band schmücken, zeigen den besprochenen Stil in seiner Frühzeit. Aus der Betrachtung dieser Miniaturen erkennen wir nun an vielen Beispielen mit grofser Deutlichkeit den Stil der Zeit um die Wende des Jahrhunderts. Wir sehen, dafs erst um diese Zeit bahnbrechende Meister sich zu einer neuen Formensprache durchringen. Setzen wir nun die Meisterwerke kölnischer Kunst, die dem Stil nach unmittelbar auf diese Werke folgen, in das letzte Jahrzehnt des alten und das erste Viertel des neuen Jahrhunderts, so ergiebt sich, dafs wir den Meister Wilhelm und seine Errungenschaften aus der Geschichte

[9]) Kgl. Bibliothek cod. b. qu. 269 Liber Facultatis theologicae Coloniensis, erworben 1850.

der Malerei zu streichen haben. Bis zur Mitte des XIV. Jahrh. dürfte der Stil in Köln herrschend gewesen sein, dessen edelste Frucht wir in den Malereien der Chorschranken des Domes bewundern. Ungefähr gleichzeitig mit Westfalen oder Nürnberg brach sich auch in Köln ein neuer Stil Bahn, in dem ich allerdings nicht Schwärmerei und Ekstase, sondern die ersten Blüthen eines neuen Kunstfrühlings gewahre. In den zarten Gestalten kann ich nur kinderreine Frömmigkeit, Natur- und Weltfreude[10] erkennen, primitive Anfänge, die bald zur schönsten Blüthe in Meister Stephan führen sollten. Erscheinen diese Gestalten dem modernen Betrachter körperlos und schemenhaft, so trägt nicht die bewufste Absicht der Meister, himmlische Visionen zu malen, die Schuld daran, sondern deren Unkenntnifs der Anatomie. Der Künstler malte seine Figuren keineswegs deshalb so schmächtig und überschlank, weil er kräftige Körper für ein Hemmnifs zum ewigen Heile ansah, er bildete nicht deshalb alle Gliedmafsen so schmal und gebrechlich, da ihm dieselben nur „Behelfe psychischer Symbolik" waren, sondern weil Anmuth und minnigliche Zartheit just sein Ideal ist und er sich nicht klar darüber war, welchen Grad von Feinheit und Zierlichkeit eine gesunde Natur noch zuläfst. Diese Meister sind aber deshalb nicht minder fromm weil sie ursprünglich und innig sind; gerade der Zauber ihrer Schöpfungen liegt in der Frische und Kindesreinheit aller ihrer Empfindungen. „Aus ihren Gestalten spricht eine lautere Seele, welche mit dem höchsten Gesetze in ungetrübtem Einklang lebt; da ist keine Spur von irgend welcher Unruhe des Gemüthes, von Sehnsucht und Schwärmerei, alles ist uranfänglich, ungestörter, heiliger Friede. Süfsigkeit und Holdseligkeit, kindliche Heiterkeit und Anmuth haben sich nirgends so durchgängig und anhaltend als herrschende Richtung geltend gemacht, wie hier. Das Dämonische, das Gemeine, wie es in Leben und Geschichte auftritt, ist zwar diesen Malern an sich nicht völlig fremd, allein sie halten es fern und getrennt von dem festlichen Bezirke, in welchem ihr eigenthümliches Wollen und Streben sich bewegt. Wie im Gegensatz zu den wilden und stürmischen Zeiten, welche Köln damals durchlebte, haben sie sich in ihren Bildern ein Asyl gotterfüllter Ruhe geschaffen."[11]) Wollen wir uns aber eine Vorstellung davon machen, wie die ernsten Bilder aussahen, die Heinrich Suso den Gläubigen empfahl, so müssen wir die Gestalten des hl. Paulus und Johannes betrachten, die Herr Domkapitular Schnütgen in dieser Zeitschrift II. Jahrg. 1889[12]) publizirte. Die Madonna mit der Bohnenblüthe, ihre holdselige Zwillingsschwester mit der Wicke, St. Veronika mit dem Schweifstuch, sind Ideale einer andern Weltanschauung.

Wir werden also zunächst darauf verzichten müssen in des Limburger Chronisten begeistertes Lob Meister Wilhelm's einzustimmen, denn wir kennen keines seiner gerühmten Werke; verdienstlicher für die Forschung wird es offenbar sein, die erhaltenen Gemälde, die bisher unter so völlig willkürlichem Namen gingen, nach stilistischen Grundsätzen zu untersuchen, zu sichten und zu ordnen. Auch hier haben Kräfte ersten Ranges schon mit der Arbeit begonnen. Herr Dr. Thode erkannte in einzelnen Bildern Züge, die auf Gewohnheiten einer bestimmten Hand hinweisen, Keime einer persönlichen Naturanschauung bedeuten, und Herrn Dr. L. Scheibler gelang es bereits, Gruppen von Bildern als zusammengehörige Werke verschiedener Meister zu bestimmen. An Stelle des Namens „Meister Wilhelm" dürfte aber in Zukunft mit mehr Berechtigung die Bezeichnung „Meister der Madonna mit der Bohnenblüthe" treten. Wenn auch der Name „Meister des Clarenaltars" kürzer ist, so hat doch die erstere Benennung den Vorzug. Die Madonna mit der Bohnenblüthe versinnlicht am besten das Ideal des Künstlers, dies Altärchen ist mit grofser Sorgfalt vollständig von seiner Hand ausgeführt. Der Clarenaltar dagegen ist etwas flüchtiger in der Behandlung und die Flügelbilder rühren offenbar nur von einem Gehülfen her. Aufserdem ist die Madonna mit der Bohnenblüthe durch gute Reproduktionen weit verbreitet und allgemein zugänglich, während der Clarenaltar, in ungünstiger Beleuchtung aufgestellt, lange nicht dieselbe Popularität erreicht.

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

---

[10]) Wenn auch ohne lächelnde Lippen. Es ist bemerkenswerth wie diese Künstler dem Ausdruck hauptsächlich in das Auge und dessen Umgebung verlegen.

[11]) Kugler »Geschichte der Malerei« I S. 260.

[12]) Zu den Tafeln gehört noch eine Darstellung der Verkündigung und die Darbringung im Tempel. Zuerst erwähnt von Passavant im »Kunstblatt« 1833, Nr. 10. Abbildung der Darbringung im Tempel bei F. von Reber »Kunstgeschichte des Mittelalters« 1886, Fig. 415.

Die Bemalung des Aeufsern unserer Kirchen.

Mit Abbildung.



Im III. Jahrgange dieser Zeitschrift Sp. 65 f. hat L. von Fisenne zwei sehr lehrreiche Abhandlungen über „die polychrome Ausstattung der Aufsenfassade mittelalterlicher Bauten" geboten. Er hat besonders Sp. 75 f. Beispiele solcher Bemalung aus der Moselgegend beigebracht. Meckel hat jüngstens (1891 Sp. 187 f.) diese Ausführung durch Kundgebung wichtiger Beispiele aus den Rheingegenden und aus dem Maingau bereichert. Ein wichtiges, bis dahin nicht beachtetes, findet sich am Thurm der Kapelle im Klostergarten zu Maria-Laach. Der Unterbau der quadratischen Anlage ist einfach, an jeder Seite von Ecklisenen eingefafst und unter dem Gesimse mit je vier Rundbogen verziert. Der mittlere Theil ist durch je zwei doppelte rundbogige Fenster durchbrochen und schliefst mit einem sechstheiligen, an die Ecklisenen anschliefsenden Rundbogenfriefs. Oben endet die Mauer jeder Seite in einem dreieckigen Giebel, der das Zeltdach trägt. Jeder dieser Giebel hat ein grofses, rundbogiges Fenster. Es ist dreitheilig und von zwei kleinen, viereckig eingefafsten, in Vierpässen geöffneten Luken begleitet. Die einzelnen Theile des Baues waren nun durch farbige Ausstattung in ihrer Bedeutung hervorgehoben. Die Gesimse, wodurch die Stockwerke getrennt, und die Lisenen, wodurch das Ganze eingefafst wurde, sowie die Bogen und Seiten der grofsen Fenster waren roth. In diesen Fenstern waren die Wulste unter dem abschliessenden Rundbogen mit schräg liegenden Streifen von Weifs, Roth und Hellbraun gemustert. Unter dem Wulste waren die kleineren Bogen, welche unten die beiden, oben aber die drei in der Fensternische stehenden Fensteröffnungen schlossen, wiederum roth. Die zwischen jenen Wulsten und jenen kleinern Bogen entstehenden Zwickel erhielten eine weifse Farbe, doch wurde in der Mitte des Weifsen ein rothes Blatt angebracht. Auch die Leibung der Fenster wurde weifs getüncht, dann aber mit rothen Fugenschnitten versehen, welche auf andern weifsen Flächen erscheinen. Vielleicht waren auch die grofsen Mauerflächen zwischen Lisenen und Gesimsen, rund um die Fenster weifs mit rothen Fugenschnitten.

Nachdem diese Färbung an dem Thurm im Garten gefunden war, ging es an die Untersuchung der grofsen und herrlichen Laacher Kirche. Bei einer Besteigung der Thürme ergab sich hier ein ähnliches System der Polychromie. Spärliche, aber noch immer erkennbare Reste beweisen, dafs die Leibung der Fenster und die Bogenzwickel in den Fenstern und zwischen den Gesimsen und Rundfriesen beworfen und dann weifs getüncht waren. In jedem kleinen weifsen aber roth umsäumten Zwickel war ein rothes Blatt angebracht. An der Fassade der Vorhalle hat sowohl das kleine runde als das fast gleich grofse viereckige Fenster eine weifse Umrandung, die wiederum mit einem rothen Strich umsäumt ist. An vielen Stellen, wo gröfsere oder kleinere Bogen an den Thürmen aufsen vorkragen, war die innere, vorgekragte, vor Regen geschützte Stelle noch ziemlich roth. Manche der grofsen Flächen zwischen Lisenen und Gesimsen, rings um die Kasten, sind ehedem weifs gewesen.

Nun tritt aber die Frage uns entgegen: Wann ist jener Thurm im Garten, wann ist das Aeufsere der Kirche derartig polychromirt worden? Bereits im XIII. Jahrh.? Gothisch sind die rothen Verzierungen in jenen weifsen Zwickeln nicht. Auch jene Streifen auf den Wulsten sprechen anscheinend für hohes Alter. Auf den Säulen der Vorhalle fanden sich drei Farbschichten übereinander: eine weifse, eine rothe und eine goldgelbe. Trotzdem scheint es besser, einstweilen eine Datirung noch nicht zu geben.

Die Funde in Laach mufsten zu weiterer Forschung anregen. Da lag nun Andernach's herrliche Kirche als nächstes Ziel vor dem Forscher. Leider ist sie so hart mitgenommen von der Revolution bei der Wende des letzten Jahrhunderts, und durch Restaurationen so umgebaut, dafs dafs Aeufsere kaum unberührte Stellen bietet. Der obere Theil der Fassade ist jedoch ziemlich unverändert. Er aber besitzt nun, wie man bei aufmerksamem Studium noch erkennen kann, oben eine Musterung in rothen Strichen. Der an der Kirche seit langem beschäftigte Maurermeister zeigte sie mir und hat sie, als die Gerüste standen, genauer gesehen. Die Reste sind aber so verwischt, dafs die Bestimmung des Systems der Bemalung nicht mehr zu erreichen war. Bei nassem Wetter könnten die Spuren klarer hervortreten. Es lag nun nahe, auch in Koblenz nachzusehen. Aber die

Kastorkirche ist vollständig erneuert im Innern und Aeufsern. Die Liebfrauenkirche bot dagegen noch eben vor Thorschlufs ein wichtiges Ergebnifs. Heute glänzen ihre Thürme in frischer Reinheit, denn man hat den alten Verputz entfernt und „so tritt der Stein in natürlicher Schönheit vor die Augen". Für wie lange? Es scheint fast sicher, dafs die Thürme ursprünglich mit Verputz bedeckt und durch ihn vor Verwitterung geschützt waren. Hat der Farbensinn des fallend genau. Es ist freilich nicht nach den Regeln der Perspektive entworfen, sondern umgeht dieselben, um die beiden Thürme und das Chor zu zeigen. Am Chor ist die obere Zwerggallerie zu grofs gerathen. Die Giebel, welche wohl, wie in Sinzig und Münstermaifeld, ehedem in das Dach überleiteten, sind verschwunden. Richtig hat der Graveur in den zwei obern Stockwerken des Thurmes und in dessen Giebel die Fenster angegeben. Jetzt ist aber um diese obern



Mittelalters einfachen weifsen Verputz ohne verschiedene Färbung vertragen? Aus dem brittischen Museum hatte ich durch Vermittelung des P. Dreves einen schönen Abdruck des dorthin verschlagenen Bopparder Siegels erhalten, der hier in Abbildung wiedergegeben ist. Es fragt sich nun, ob das Siegel vielleicht die ältere Form der dortigen Kirche aufweise, vor allem aber, was die Fugenschnitte an den Mauern der Stadt und am Unterbau der Thürme besagten. Freilich sind die meisten auf Siegeln dargestellten Bauten sehr ungenau, mehr eine Andeutung als eine Abbildung des Originals. Indessen ist das vorliegende Siegel in manchen Punkten auf-

Stockwerke eine Einfassung von Bogen und Lisenen vorhanden, und der untere Theil der Thürme ist ebenfalls durch Bogen und Lisenen in drei Stockwerke gegliedert. Zeigt das Siegel vielleicht den ältern Zustand der ohnehin räthselhaften Thürme? (Man vergleiche die bei Bock »Rheinland's Baudenkmale« II, 10 S. 7 gegebene Abbildung und das von ihm im Text S. 5 Gesagte.) Noch räthselhafter ist die Darstellung des Schiffes. Das Siegel gibt einen durch acht grofse Fenster erhellten Mittelbau; die Kirche zeigt dagegen heute drei Schiffe und in jedem Seitenschiff sechs Abtheilungen. Es scheint denn doch unannehmbar, die Severuskirche habe zur

Zeit der Anfertigung des Siegels noch die angegebene Gestalt des Schiffes besessen, und diese ältere Form habe der jetzigen Platz gemacht.

Doch wie dem auch sei, wenn das Siegel zur Rekonstruktion und Restauration der schönen Stadtkirche keine sicheren Anhaltspunkte böte, selbst wenn es ein ziemlich willkürliches umgearbeitetes Idealbild der Severuskirche wäre, für unsern Zweck bleibt es sowieso werthvoll. Fast auf allen rheinischen Siegeln, welche Gebäude des XII. und XIII. Jahrh. bringen, findet man nämlich, wie hier, die untern Bautheile durch Fugenschnitte belebt, die obern dagegen glatt. Dies erklärt sich aber doch nur dadurch, dafs die Siegelstecher oft Kirchen sahen, deren untere Hälfte die Form grofser Steine zeigte, während die obere leichter behandelt erschien. Grofse Quader finden sich nur selten am Rhein im Unterbau jener Kirchen. Manche dieser Bauten müssen demnach verputzt und dann durch bemalte Fugen geziert worden sein. Das darf umsomehr angenommen werden, weil Meckel ja solchen Verputz und solche Figurenmalerei an alten rheinischen Bauten hier und da fand. Möchten diese Andeutungen zur Förderung der durch Herrn von Fisenne angeregten und durch Meckel wesentlich geförderten Frage dienen! Für Restaurationen, mehr noch für Neubauten, wäre ihre Lösung von grofsem praktischen Werth.

Steph. Beifsel S. J.

Den Ursprung der Gothik und deren Verhältnifs zum romanischen Stil betr.



eber die Frage, ob die Gothik französischen oder germanischen Ursprungs sei, habe ich mich mehrmals öffentlich ausgesprochen, und zwar im Sinne der letzteren Alternative.

Von Solchen, welche meine Ansicht unter Nennung meines Namens bekämpfen, glaube ich mit allem Fug verlangen zu können, dafs sie dieselbe nicht blofs vom Hörensagen kennen. In diesem Falle aber befindet sich, allem Anschein nach, ein Herr P. Guerber aus Molsheim im Elsafs, Mitarbeiter an der von den Trierer Priesterseminar-Professoren Dr. P. Einig und Dr. A. Müller herausgegebenen Zeitschrift »Pastor bonus«. In einem darin (III. Heft 8 S. 388 ff.) unter der Ueberschrift: „Die christliche Baukunst am Rhein" befindlichen Artikel heifst es unter Anderem: „Darüber, dafs die Wiege der Gothik im nordwestlichen Frankreich, und zwar vorzüglich in der, Paris befassenden sogen. Isle de France, gestanden habe, walte unter den Kunstkennern kein Zweifel ob; nur August Reichensperger glaubt, um den Franzosen die Ehre der Gothik streitig zu machen, behaupten zu dürfen, die Gothik sei deshalb deutsch (soll heifsen: germanisch), weil sie durch die Franken, welche in Gallien sich niederliefsen, aufgekommen war. — Diese Annahme ist wohl kaum mehr, als eine patriotische Träumerei."

In Bezug auf das XII. Jahrh., meint Herr Guerber, sei es unmöglich, zu sagen, welcher Volksstamm in irgend einem Landestheile Frankreichs vorgeherrscht habe. Gewifs würde Herr Guerber so nicht gesprochen haben, wenn er aus dem in meiner Schrift: »Zur Profan-Architektur« auf S. 19 ff. über die Frage Ausgeführten Kenntnifs davon gehabt hätte, dafs sein Vorwurf der „Träumerei" in erster Linie nicht meine Person, sondern seinen Elsässer Landsmann Dr. Sohm, Professor an der Strafsburger Universität, trifft. In einer dort von mir angerufenen Abhandlung Sohm's über den Einflufs der Westfranken auf die Rechtsbildung in Deutschland, äufsert derselbe wörtlich was folgt: „Nehmen wir die gothischen Dome und die gesammte vom gothischen Stil beherrschte Kunstrichtung hinzu, welche seit dem XII. Jahrh. auf Deutschlands Boden heranwuchs, so haben wir die ganze Reihe der grofsartigen Trophäen vor uns, welche der Einflufs jenes fränkischen Lebens und Geistes in Deutschland zum Ausdruck brachte."

Sobald Herr Guerber mit seinem gelehrten Landsmann sich abgefunden haben wird, stehe ich ihm meinerseits gern weiter zu Diensten. — Einstweilen bleibe ich dabei, dafs die Gothik zu den *„Gesta Dei per Francos"* gehört.

In Bezug auf eine andere Frage noch, das Verhältnifs des romanischen Baustils zum gothischen, hat Herr Guerber es sich ebenwohl gar zu leicht gemacht. Beide Stile „auf dieselbe Linie der Betrachtung stellend", meint er, sei der romanische weniger kostspielig, als „sein

jüngerer, glänzenderer Bruder"; man thue nur dann gut, gothisch zu bauen, wenn reichere Mittel zur Hand seien. Hervorragende Kunstkenner, wie z. B. der Karlsruher Baudirektor Hübsch, in letzter Zeit noch der Architekt der Herz-Jesu-Kirche auf dem Montmartre in Paris, hätten dem romanischen Stil den Vorzug gegeben.

Was zunächst den Punkt der Wohlfeilheit betrifft, so scheint, befremdlicher Weise, nicht zur Kenntnifs des Herrn Guerber gekommen zu sein, dafs der Rundbogen einen stärkeren Gegenschub, also mehr Aufwand an Material erheischt, als der Spitzbogen, und dafs andererseits das kostspielige Zierwerk des gothischen Stils durchaus nicht zum Wesen desselben gehört. Zu gleicher Zeit (um am Rhein, ganz in der Nähe, zu bleiben) wie der Dom zu Köln, wurde die dortige Minoritenkirche und die Altenberger Stiftskirche erbaut, beide jeglichen Ornamentes entbehrend, dennoch aber von allen Sachkundigen, ohne Unterschied ihrer Richtung, als mustergültig anerkannt. Nachweislich würden diese Kirchen, in den romanischen Rundbogenstil übertragen, weit kostspieliger geworden sein. Herr Guerber beruft sich für seinen Satz auf den ehemaligen Baudirektor Hübsch in Karlsruhe, sowie auf die Erbauer der jüngst auf dem Montmartre in Paris errichteten, beiläufig bemerkt, durch ihre äufsere Erscheinung, insbesondere die Gestalt ihrer Kuppeln, mehr an den Moscheen-Stil, als an den romanischen, erinnernden Herz-Jesu-Kirche und auf eine neuerdings in Lyon erbaute Basilika. Auf noch manche andere zeitgenössische Gewährsmänner hätte er sich beziehen können, keinesfalls aber würde doch deren Gesammtautorität auch nur entfernt die Autorität jener grofsen Meister aufwiegen, welche in der Errichtung der, mit vollem Recht bewunderten romanischen Dome begriffen waren, als der gothische Stil in die Erscheinung trat. Sie allesammt bekannten sich alsbald zu diesem Stil und führten ihre Bauten in demselben weiter, wie manche Mifsstände sich auch aus dieser Stilwandlung nothwendigerweise herausstellten.

Dafs da nicht etwa eine Modeströmung zum Grunde lag, ergiebt sich unwidersprechlich daraus, dafs während der nachgefolgten drei Jahrhunderte keiner der unzähligen Architekten des christlichen Abendlandes auf den romanischen Stil zurückgriff. Nur die Ueberzeugung, dafs der gothische Stil eine höhere Entwickelungsstufe darstelle, erhebliche Vorzüge, im Vergleich mit dem romanischen, darbiete, konnte diesen Umschwung zuwege bringen. Wenn Herr Guerber das Vorhandensein solcher Vorzüge bestreiten zu sollen glaubte, so lag ihm doch ob, wenigstens einigermafsen klarzustellen, wie es gekommen ist, dafs alle jene Architekten, vom Beginn des XIII. Jahrh. an bis zum Ende des XV. hin, sich getäuscht haben, dafs erst in unserer Zeit der romanische Stil dem gothischen als gleichberechtigt entgegengestellt wird. Meines Erachtens findet, was die für den romanischen Stil eintretenden Architekten betrifft, das auffallende Vorkommnifs darin seine Erklärung, dafs dieselben, zum Bauen in mittelalterlicher Kunstweise genöthigt, zu dem unkontrolirbaren romanischen Stil ihre Zuflucht nehmen, weil sie des schwer zu bemeisternden gothischen nicht mächtig sind. Dagegen ist nichts einzuwenden, sofern es an einem des letztgedachten Stils durchaus kundigen Architekten fehlt. Betreffs nicht weniger gothisch sich geberdender Bauwerke ist es zu bedauern, dafs deren Schöpfer sie nicht „romanisch", im landläufigen Sinne des Wortes, gebildet haben.

Zum Schlufs noch ein Wort über die Aeufserung des Herrn Guerber, die Engländer hätten die Gothik aus Frankreich erhalten, wo „deren Wiege" gestanden habe. Die englischen Kunsthistoriker, soweit ich dieselben kenne, theilen diese Ansicht nicht. Es sei hier nur auf einen der hervorragendsten, Baresford Hope, hingewiesen. In seinem Buche: »The english Cathedral of the Nineteenth Century« wird auf S. 40 [1]) u. s. w., unter Hinweisung auf die beigegebenen Abbildungen frühgothischer, französischer und englischer Baudenkmäler für die englische Gothik entschiedene Originalität in Anspruch genommen. Es bedarf übrigens, meines Erachtens, beispielsweise nur eines vergleichenden Blickes auf die Kathedralen von Amiens (1220 bis 1235) und von Salisbury (1220 bis 1253), um diesem Anspruch beipflichten zu müssen.

Köln. A. Reichensperger.

[1]) The erudite architectural technicalist would hardly find one feature of absolute identily between the spirit of Early English and Early Frensh. — — In every feature in which Early Frensh differs from Early English it distinctively recalls the forms of that great Norman round-arch style.

Nachrichten.

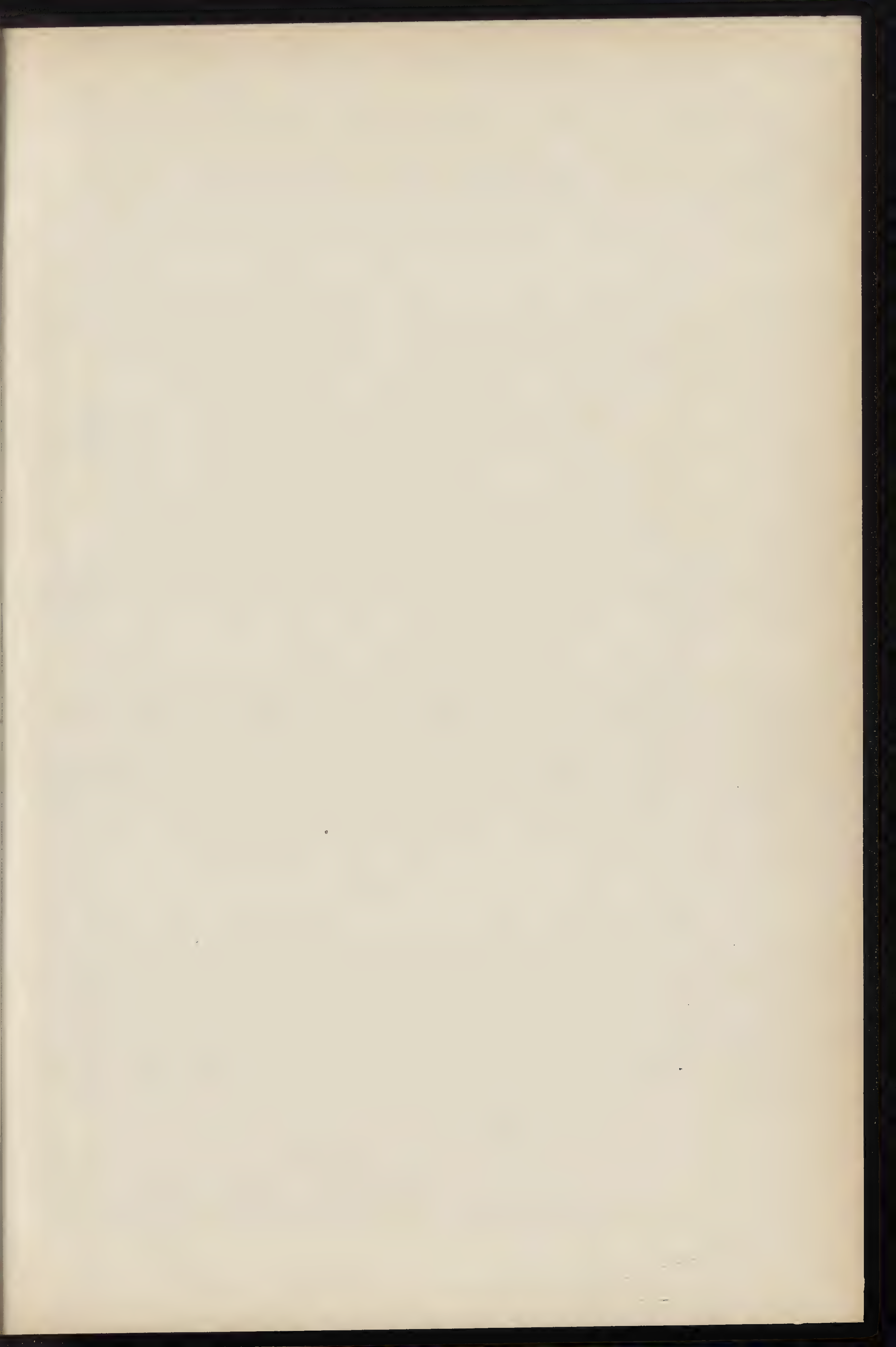
† Valentin Thalhofer,

Päpstlicher Hausprälat, Dompropst zu Eichstätt, Professor am dortigen bischöflichen Lyceum, ist in seinem Geburtsorte Unterroth am 17. September 1891 im Alter von 66 Jahren gestorben, betrauert von seinen überaus zahlreichen Schülern, wie von Allen, die den ungemein edlen Mann, den hervorragenden Gelehrten, den fruchtbaren theologischen Schriftsteller gekannt haben, besonders betrauert auch von dem Vorstande dieser Zeitschrift, dem er zu hoher Zierde gereichte. Sein Hauptwerk ist das »Handbuch der katholischen Liturgik«, welches in dieser Zeitschrift wiederholt rühmend hervorgehoben worden ist, weil in ihm auch die kirchliche Kunst die ihrer Bedeutung in der Liturgie entsprechende, sehr eingehende und instruktive Behandlung erfahren hat. Dem durch langjährige Studien und Beobachtungen mit dem Wesen und der Geschichte der christlichen Kunst aufsergewöhnlich vertrauten Lehrer war es tiefempfundenes Bedürfnifs, von seiner Begeisterung und seinem Verständnifs für dieselbe mitzutheilen wie in seinen Büchern und in seinen Vorlesungen, soweit es deren Rahmen nur irgend gestattete, so noch vielmehr im anregendsten persönlichen Verkehre mit den Kandidaten des Priesterthums und so oft die Gelegenheit es gestattete, mit den Vertretern desselben, welche gegen den alten Lehrer die innigste Verehrung bewahrten. Die Saat, die er auf diesem Wege ausgestreut hat, wird in ihrer Fruchtbarkeit und in ihrem Segen noch lange fortdauern. Leider ist es ihm nicht vergönnt gewesen, die Vollendung seines herrlichen Buches zu erleben, die aber, zuverlässigen Nachrichten gemäfs, schon in Bälde erfolgen wird, da die »Liturgie des kirchlichen Stundengebetes« bereits druckfertig, die Schlufsabtheilung des ganzen Werkes, welche die Sakramente, Sakramentalien und das Kirchenjahr behandeln wird, weit genug gediehen ist, den harmonischen Abschlufs des Ganzen zu sichern. Die Sorge für dieses Werk und die zunehmende körperliche Schwäche haben es dem so bereitwilligen Manne leider nicht ermöglicht, diese Zeitschrift um die wichtige Abhandlung über das Verhältnifs von Liturgie und Kunst zu bereichern, welche er dem Herausgeber derselben vor Jahresfrist in Aussicht zu stellen die Güte hatte. S.

Bücherschau.

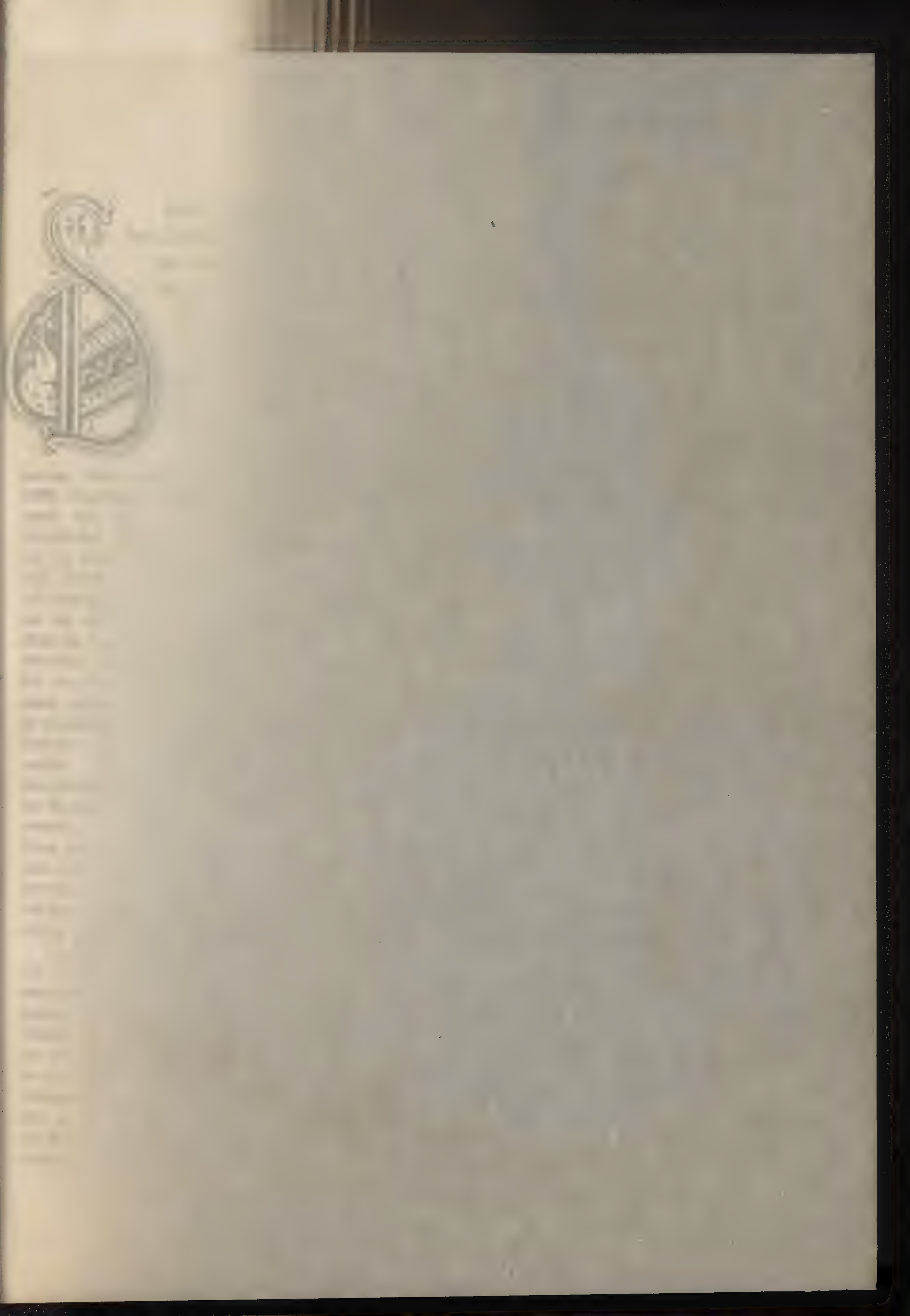
Die Kunst in den Athos-Klöstern. Von Dr. phil. Heinrich Brockhaus, Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität in Leipzig. XI und 305 S. gr. 8⁰. Mit 19 Text-Abbildungen, 1 Karte, 7 Lithographien und 23 Lichtdruck-Tafeln. Leipzig 1891, Brockhaus. Preis Mk. 20.

Seit Didron in seinen »Annalen« und durch Herausgabe des »Malerbuches« (1845 ff.) den „heil. Berg" Athos in die Kunstgeschichte eingeführt hat, ist das Interesse an seinen Kirchen und Malereien rege geblieben. 6 bis 7000 Mönche wohnen auf jener bergigen Halbinsel, die zwischen Saloniki und den Dardanellen in das Aegäische Meer hineinragt. Ihr Gebiet enthält auf einem Raume von etwa 40 *km* Länge bei über 10 *km* Breite zwanzig in der Zeit von 963 bis 1542 gegründete Klöster, viele mönchische Ansiedelungen (Skiten) und einzelnstehende Häuser (Kellien). Den Frauen ist das Betreten des Landes untersagt, und so sieht man dort aufser einigen in dem Hauptorte Karyäs wohnenden Kaufleuten nur Mönche. Brockhaus behandelt, nachdem er die nöthigen Erörterungen gegeben, die Klöster des Athos nur in ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte. Er schildert zuerst den Bau und die kunstgewerbliche Ausstattung der Klöster und der im Innern ihres Quadrums liegenden Kirchen, dann die bemalten Wände und Tafeln dieser Kirchen, ihrer Brunnenhäuser und der Speisesäle, sowie das »Malerbuch vom Berge Athos«, worin angegeben ist, wie alle jene Malereien herzustellen und anzuordnen seien. Sehr dankenswerth sind die Auseinandersetzungen über Ausgaben und Inhalt dieses vielgenannten Buches. Es ist nach 1500, aber vor 1630 entstanden, enthält keinen ältern Kern, hatte nie gesetzliche Geltung, sondern ist nur eine auf eigene Verantwortlichkeit hin unternommene „Anleitung und Lehre", ein „literarisches Vermächtnifs eines im weiten Bereiche seiner Kunst wohlunterrichteten Künstlers". Da die erwähnten Fresken und Tafeln nicht über das XIV. Jahrh. hinaufreichen, zeigt der dritte Abschnitt, wie die Miniaturmalerei sich seit dem X. Jahrh. in den Athosklöstern entwickelte und die Wand- oder Tafelmalerei vorbereitete und begleitete. Der vierte Abschnitt ist der zwischen morgenländischen und abendländischen Einflüssen schwankenden Kunst der neuern Zeit gewidmet. Ein Anhang bietet werthvolle chronologische Uebersichtstabellen. Das treffliche Buch ist als werthvoller Beitrag zur Geschichte der byzantinischen Kunst mit Freude zu begrüfsen. Mit Recht betont der Verf., dafs jene Kunst sich in Freiheit entwickelte und dafs die ihr angedichtete Verknöcherung und Starrheit in der Wirklichkeit nicht zu finden ist. Sie schlofs sich freilich auf's Engste an die Liturgie an und erhielt durch deren festen Gehalt inhaltlich einen Krystallisationskern. Da die Kunst der Athosklöster hauptsächlich für die Kirche bestimmt war, ergab sich ein inniger Zusammenhang zwischen dem Bau, der Ausstattung und Ausschmückung der Gotteshäuser einerseits und dem in ihnen sich vollziehenden Gottesdienst andererseits, somit eine künstlerische Einheit, welche den Eingeweihten fesselt und auf's höchste befriedigt. Für die Einzelheiten der ikonographischen Auseinandersetzungen mufs auf das Buch verwiesen werden. Bei Ausmalung einer romanischen Kirche wird es vortrefflichen Stoff und viele nutzbringenden Vorbilder bieten. Beifsel.





Die „Verkündigung Mariä" im Provinzialmuseum zu Trier





Abhandlungen.

Das Trierer Bild der „Verkündigung Mariä“.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).

Die dem Trierer Provinzial-Museum überkommene Henner'sche Sammlung enthielt dieses merkwürdige und ausgezeichnete, kleine Triptychon. Früher befand sich dasselbe, von Kugler in seinen »Kleinen Schriften« (II, S. 322) erwähnt, im Gymnasium, ohne dafs über die eigentliche Herkunft desselben etwas bekannt war. Er bemerkt nur, dafs es dem im Berliner Museum befindlichen Bilde der Verkündigung des Hugo van der Goes durchaus verwandt sei. In dem VIII. Bande seines grofsen Werkes (S. 210) vertritt dagegen Schnaase die Meinung, dafs es wohl aus der Zeit des Hugo van der Goes stamme, allein im Typus der Köpfe einen anderen Meister verrathe. In neuester Zeit bemerkt Justi anläfslich der Einordnung der Bilder in das neue Museum, jedoch ohne die Notiz der Oeffentlichkeit zu übergeben, dafs es sich um ein flandrisches Bildchen aus dem Anfange des XVI. Jahrh. handle. Dies ist Alles, was ich, Dank der liebenswürdigen Beihülfe des Herrn Direktors Prof. Dr. Hettner, an Angaben in der Literatur und sonstwo zu finden vermochte. Dennoch verdient das Gemälde die vollste Beachtung, da es sich nicht allein um ein Werk der alten flandrischen Schule, sondern zugleich um ein Bild von hervorragendem Kunstwerth und verhältnifsmäfsig guter Erhaltung handelt.

Im Mittelbilde sitzt Maria, das blonde Haar von einem weifsen Kopftuch bedeckt, bekleidet mit einem blauen Untergewand, mit grauem Pelzbesatz am linken Aermel und umhüllt von einem blauen, goldgesäumten Mantel, welcher etwas auf den vergoldeten Rahmen übergreift und von rechts nach links über den Schoofs hinübergeschlagen ist, vor einem Teppich aus Goldbrokat und auf einer schwarz, weifs und roth gemusterten Decke. In ihren Händen ruht ein aufgeschlagenes, roth eingebundenes Gebetbuch, und unter ihren Füfsen befindet sich ein rothes Kissen. Im Lesen gestört, blickt sie klaren Auges und erwartungsvoll den Engel an, welcher soeben in das Gemach schwebte. Der blondgelockte Engel kündet, das Haupt leicht gegen Maria geneigt, mit erhobener linker Hand und sprechender Geberde, dabei aber voller Ehrfurcht im Blick der überirdisch leuchtenden Augen die Botschaft. Das bläulich-weifse Untergewand fällt über die nackten Füfse in schönen Falten auf den Boden. Ein kostbarer Goldbrokatmantel, welcher leider in den mittleren Theilen stark abgerieben ist, bedeckt, in prachtvolle Falten gelegt, die Gestalt. Die Flügel haben braune Ober- und grau-weifse Unterflächen. Die rechte Hand hält einen Lilienstengel.

Das Gemach zeigt Renaissance-Architektur und braune Marmorsäulen, an deren einer die Lichtreflexe in wunderbarer Weise wiedergegeben sind. Zwischen den Säulen ist eine schmale rothe Kappe mit grünen Fransen angebracht. Hinter dem im Hintergrunde des Gemaches stehenden, mit einem rothen Teppich bedeckten Bette befindet sich ein rother Vorhang. Die offene Thür des Gemaches gewährt einen Einblick in den Hof eines altflandrischen Hauses, über welchem sich ein klarer, leicht bewölkter Himmel wölbt. Im Inneren des Gemaches herrscht ein tiefer, warmer Ton, aus dem sich die beiden Gestalten in grofser Klarheit hervorheben.

Die Seitenflügel tragen in zierlicher, gelber Schrift Worte zur Verherrlichung der Gottesmutter. Dieselben sind auf der linken Tafel stark abgerieben.

Als ich das Triptychon im Jahre 1889 zum ersten und im Herbste des Jahres 1890 zum zweiten Male sah, fesselte mich dasselbe sofort und andauernd. Ich stehe keinen Augenblick an, dasselbe als eine Perle unter den alten Gemälden des Rheinlandes zu bezeichnen. Es ist daher wohl erklärlich, dafs die Frage nach der Herkunft und nach dem Urheber des Gemäldes, worauf keine Jahreszahl, kein Künstlerzeichen, kein Buchstabe hinweist, mich lebhaft beschäftigte. Auf meinen letzten Reisen in Deutschland und in den Niederlanden bin ich

immer wieder auf diese Frage zurückgekommen, und sie hat bei meinen Kunststudien der letzten Jahre mit im Vordergrund gestanden. Ich glaube nun mit Bezug auf dieselbe zu einer zutreffenden Antwort gekommen zu sein, und man möge mir gestatten, meine Ansicht gleich von vornherein klar und bündig auszudrücken.

Das Trierer Bild gehört der altflandrischen Schule aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. an. Entweder ist es dem Memling selber zuzuschreiben, oder es ist unter dessen unmittelbarem Einflufs, unter seiner eigensten Mitwirkung von einem seiner Schüler gefertigt.

Meine Ansicht stützt sich auf ein wiederholtes, eingehendes Studium der Bilder Memling's in den Niederlanden, und sie ist weiter gefestigt worden durch die Betrachtung der in Deutschland befindlichen Bilder desselben Meisters, sowie durch das eingehende Vergleichen einer ausgezeichneten Sammlung von Photographien Memling'scher Gemälde aus dem Besitze des Breslauer Provinzial-Museums, welche mir mit gewohnter Liebenswürdigkeit von der Verwaltung zugänglich gemacht wurde.

Dafs das Bild flandrischen Ursprunges ist, daran hat Keiner gezweifelt, und schwerlich wird Jemand daran zweifeln; allein es ist doch nöthig, zunächst auf die Kugler'sche Behauptung einzugehen, wenn dieselbe auch von Schnaase verworfen und von Justi mit Stillschweigen übergangen wurde. Ich meine die Behauptung, dafs das Bild Verwandtschaft mit dem Bilde des Hugo van der Goes im Berliner Museum habe. Ich habe in den verflossenen Jahren unmittelbar nach dem Besuch der Trierer Sammlung Gelegenheit gehabt, das dem Hugo van der Goes zugeschriebene Gemälde „Die Verkündigung Mariä" zu sehen, allein nicht nur ist der Farbenton dieses Bildes viel kälter, es sind auch die Gesichter viel unschöner. Das Gesicht der Gottesmutter ist geradezu häfslich und eckig und besitzt nicht die geringste Aehnlichkeit mit dem der Trierer Madonna.

Viel ernsthafter ist die Behauptung Justi's zu nehmen, dafs es sich um ein altflandrisches Bild aus dem Anfange des XVI. Jahrh. handle, allein ich glaube, ganz abgesehen von den kommenden Auseinandersetzungen, dafs die Schriftzüge auf dem Triptychon dazu nöthigen, die Vollendung des Werkes in eine frühere Zeit, spätestens in das Jahrzehnt zwischen 1480 und 1490, zu setzen. Die Schriftzüge stimmen, wie ich demnächst nachweisen werde, im Wesentlichen mit den Schriftzügen auf einigen Miniaturen des berühmten *livre d'heures* des Herzogs Philipp des Guten in der Königl. Bibliothek im Haag überein, und dieses Gebetbuch mufs in den Jahren um 1450 herum angefertigt worden sein. Da dasselbe sich nun ferner als in Brügge hergestellt nachweisen läfst, so beweist das, dafs auch das Trierer Gemälde Brügge entstammt, und dort von zünftigen Schreibern der Schule, welche das Gebetbuch für Philipp den Guten anfertigte, auf den Seitenflügeln beschrieben wurde. Damit ist schon aufserordentlich viel gewonnen, insofern als Zeit der Entstehung des Gemäldes die Zeit Memling's festgestellt ist. Es erübrigt somit nur, die Beweise beizubringen, dafs in der That Memling, sei es direkt oder indirekt, der Maler des Bildes ist. Ich neige mich, wie ich alsbald zeigen werde, mehr der ersteren Möglichkeit zu.

Die Figuren Memling's und vor Allem die Madonna haben in den meisten Fällen ein so bestimmtes Gepräge, besitzen so scharf ausgeprägte, immer wiederkehrende Gesichtszüge, und die Art ihrer Wiedergabe ist bis in die kleinsten Einzelheiten eine so übereinstimmend geregelte, dafs daraus nothwendig die Benutzung eines und desselben Modells, wenn auch in verschiedenen Lebensaltern folgt, und dafs man, will man irgend ein Gemälde dem Memling zuschreiben, zuvor alle diese immer wiederkehrenden Einzelheiten sorgfältig zu beachten hat. Ich will damit den Anfang machen und selbstverständlich zunächst die heilige Jungfrau in ihren Eigenthümlichkeiten schildern.

Die Memling'schen Madonnen zeigen in der Regel folgende immer wiederkehrende Gesichtsmerkmale: Hohe Stirn, geschwungene hochstehende Augenbrauen, schmales Kinn, grofse Wangenbreite, tiefe Mundwinkel und eine vorspringende Unterlippe (Kirschlippe). Der Ausdruck ist dabei klar, freundlich und züchtig. Das blonde Haar ist glatt gescheitelt, leicht wellig bis über die Schultern niederfallend und meistens hinter beide Ohren zurückgestrichen.

Alle diese Merkmale zeigt auch die Trierer Madonna, nur ist das Haar nicht hinter die Ohren zurückgestrichen. Darauf ist indefs kein entscheidender Werth zu legen, weil auch die Maria auf dem Altarwerke in Wien das Haar nicht zurückgestrichen trägt.

Die heiligen Jungfrauen Memling's tragen ferner oft ein Kopftuch, so die Madonna in den „sieben Freuden der Maria" (München), ferner die Madonna der Epiphanie in Brügge, sowie die Madonna auf dem Bilde der Anbetung der heiligen drei Könige ebendaselbst. Das weifse Kopftuch erscheint auch bei den Frauengestalten des Lübecker Dombildes, und zwar immer in einer Anordnung, wie auf dem Trierer Gemälde. Freilich will ich dabei nicht unterlassen hervorzuheben, dafs das Kopftuch in der Regel vorn einen gefalteten Saum zeigt, während der Saum auf dem Bilde in Trier einfach und glatt ist.

Wichtige Merkmale, welche für die Urheberschaft Memling's sprechen, finde ich ferner an dem Halse der Trierer Madonna. Ein feines, weifses, schleierartig durchsichtiges Brust- oder Fürtuch bedeckt denselben und läfst nur die mittlere Partie des Halses frei. Dasselbe Brusttuch, in derselben Malweise und Anordnung findet sich bei sämmtlichen mir bekannten echten Madonnen Memling's mit einer einzigen Ausnahme. Es ist das die herrliche jugendliche Gottesmutter in Wien. Memling eigenthümlich ist dann ferner die etwas vortretende Kehlkopfgegend, sowie das leichte Vorspringen der Kopfnickermuskeln. Keiner der Memling'schen Madonnen fehlen diese Merkmale.

Sehr bemerkenswerth sind noch die Hände sämmtlicher Gestalten Memling's, namentlich der Frauen, und auch das Trierer Bild beweist das. Die Hände sind richtig gezeichnet, allein die Finger sind sehr schlank und mager, oftmals sogar selbst im jugendlichen Alter knöchern.

Auch an dem Gewande Maria's finde ich Memling'sche Malweise. Sehr bemerkenswerth erscheint mir das mächtige von rechts her über den Schoofs der Madonna geschlagene Gewandstück, welches nach Art einer Decke mit breiten, etwas eckigen Falten über den Boden sich ausbreitet, ja sogar auf den Rahmen des Trierer Bildes übergreift. Die sitzenden Madonnen Memling's zeigen alle dasselbe, nur bedeckt das Gewandstück bald mehr, bald weniger den Schoofs, selten in so reicher, eigentlich schwerer Faltenfülle, wie auf dem Trierer Gemälde. Doch auch dafür giebt es Beispiele, wie in der Vermählung der heiligen Katharina (Brügge). Von den bei Memling oft wiederkehrenden, mit grauem Pelzwerk besetzten Aermeln sehe ich ab, mache aber besonders auf den gestickten Gewandsaum der heiligen Jungfrau aufmerksam, welcher leider an einzelnen Stellen stark abgerieben ist. Die Stickerei besteht zum Theil aus zusammenhanglosen Buchstaben in der Weise der Eyck'schen und anderer gleichaltriger Gemälde.

Der Engel der Verkündigung. — Der Engel ist soeben in das Gemach geschwebt. Ein in prachtvollen Falten niederwallender Goldbrokatmantel bedeckt das bläulich-weifse Untergewand und zeigt in den wehenden Falten unter dem erhobenen, rechten Arm in durchaus richtiger Weise das eben vollendete Heranschweben.

Diese fliegenden Mantelfalten scheinen auf den ersten Blick der Malweise der angenommenen Zeit der Entstehung des Gemäldes, sowie der Art Memling's zu widersprechen, und auf eine spätere Zeit wie auf einen anderen Maler hinzuweisen, allein, wenn ich auch zugeben mufs, dafs die Wiedergabe ruhiger Falten bei den Malern des XV. Jahrh. die Regel ist, so liegt doch in dieser Abweichung kein Grund vor, die Entstehung des Bildes später anzusetzen, oder dasselbe dem Memling oder seiner Schule abzusprechen. In den „sieben Freuden der Maria" (Pinakothek München) zeigt der Engel am Rande der linken Hälfte der Tafel, welcher den Hirten die Geburt Christi kündet, dasselbe Motiv des eben erfolgten Heranschwebens und des dadurch bedingten Wehens oder Flatterns der hinten niederhängenden Gürtelschleifen des Gewandes.

Viel weniger in der Art Memling's ist die Behandlung des Haares des Engels der Verkündigung. Es ist schwerfällig behandelt und grob gemalt, wobei ich es einstweilen dahin gestellt lassen mufs, ob nicht möglicher Weise eine Uebermalung stattgefunden hat. Immerhin möchte ich doch hervorheben, dafs die Lockenbildung über den Ohren in ähnlicher Weise bei dem in Grau gemalten Verkündigungsengel an der Aufsenseite des Lübecker Dombildes vorkommt, sowie, wenn auch in einer überaus viel zierlicheren Weise, bei dem den Apfel darbringenden Engel des Florentiner und des herrlichen Wiener Bildes. Der Gesichtsausdruck entspricht am meisten dem des Engels, welcher der Maria das Buch darreicht auf dem Bilde der heiligen Barbara des Katharinenaltars zu Brügge. Es gilt das namentlich für die Mundparthie, für die vertieften und leicht gesenkten Mundwinkel und das kräftig ausgeprägte Kinn.

Einer besonderen Beachtung werth ist ferner das Gemach.

Das Gemach ist im Renaissancestil gehalten. Das scheint auf den ersten Blick der Art Memling's zu widersprechen, allein eine Betrachtung der reichen Renaissance-Architektur auf dem Florentiner Bilde und auf dessen Gegenstück aus dem Belvedere zu Wien zeigt, dafs die Formen dieses Baustiles dem Memling durchaus vertraut waren, so vertraut, dafs man entgegen den Ansichten von Crowe und Cavalcaselle annehmen mufs, dafs Memling in Italien selbst sich von dem Geist der Renaissance durchdringen liefs. Im Uebrigen kehrt die Form der einfachen Säulen auf dem Trierer Bilde bei Memling in der Darstellung der heiligen Nacht und auf dem Flügelaltar der Anbetung der heiligen drei Könige in Brügge wieder.

Wunderbar fein ist die Wiedergabe der Reflexe auf der braunen Marmorsäule rechts an der Thür zwischen der Maria und dem Verkündigungsengel. Dieselben heben den warmen Ton, der im Innern des Gemaches herrscht, sehr wesentlich.

Bemerkenswerth erscheint mir auch der aus Marmormosaik gefügte Fufsboden, welcher auf den echten Memling'schen Gemälden häufig und in derselben Malweise erscheint. Dabei ist im Trierer Bilde die Mannigfaltigkeit und Unregelmäfsigkeit des Mosaiks auffallend. Uebrigens zeigt sich dasselbe noch auf anderen Memling'schen Bildern, wie an dem Fufsboden im Bilde der heiligen Jungfrau und der heiligen Ursula vom Ursulaschreine in Brügge.

Der Ausblick aus dem Gemach durch die offene Thür auf den Hof eines vornehmen, altflandrischen Hauses zeugt für den flandrischen Ursprung des Gemäldes. Auch dabei kommen Memling'sche Züge zum Vorschein. Die über der Hofmauer und über ein niedriges, hinter derselben angrenzendes Dach sich erhebenden Bäume stimmen in der Art der Ausführung und in der Wiedergabe des losen Laubes durch Tüpfel mit der Baumzeichnung auf dem Bilde des heiligen Benedikt (Uffizien, Florenz), sowie namentlich auch mit der auf dem Gemälde der Anbetung der heiligen drei Könige (St. Johann, Brügge) überein. Die schlanken Bäume, welche durch das Thor und durch das rechte Fenster der Hütte sichtbar werden, zeigen das deutlich.

Damit hätte ich nun den Versuch, die Herkunft des Trierer Bildes festzustellen, beenden können, allein ich kann es mir bei dieser Gelegenheit nicht versagen, einige Fragen zu berühren, welche mich in den letzten Jahren lebhaft beschäftigt haben, und welche mir recht wohl eine eingehende Erörterung zu verdienen scheinen. Die Fragen lauten:

Welche Bedeutung haben bestimmte Personen in den Memling'schen Gemälden für die Zeitbestimmung derselben? Wer sind diese Personen?

Ich will gleich von vornherein hervorheben, dafs ich unter diesen Personen vor Allem die heilige Jungfrau, Johannes d. T., sowie den durch das Fenster sehenden Mann und den einen Alten auf dem Lübecker Dombilde verstehe.

Die erstere Frage läfst sich verhältnifsmäfsig leicht beantworten, und zwar, wie ich glaube, in dem Sinne, dafs zunächst die Wiedergabe der Gestalt der heiligen Jungfrau in vielen Fällen die Zeitfolge der Gemälde anzeigt.

Die typischen Madonnen Memling's sind einander durchaus ähnlich, aber in verschiedenen Lebensaltern dargestellt. Daraus ziehe ich nicht allein den Schlufs, dafs Memling für die Mehrzahl seiner Madonnen immer dasselbe Modell gebrauchte, sondern dafs es sich auch um eine Persönlichkeit handelte, welche demselben irgendwie nahe stand. Dafür spricht vor Allem die liebevolle, in allen Einzelheiten sich stets gleich bleibende Behandlung der Gestalt von Seiten des Malers. Giebt man dies zu, dann wäre das wundervolle Bild in Wien, Maria mit dem Jesuskinde und dem Stifter, entsprechend der Jugendlichkeit der Madonna eines seiner frühesten bekannten Gemälde, während das Londoner Bild „Maria auf dem Throne mit dem Stifter" weit später, etwa 20 Jahre, anzusetzen wäre, ebenso wie das Bild die „Vermählung der heiligen Katharina" in St. Johann zu Brügge. Letzteres trifft ja auch vollkommen zu, da dieses Gemälde etwa um das Jahr 1478 angefertigt wurde und Memling 1495 starb.

Die Zeitbestimmung der Memling'schen Gemälde gelingt aber noch weit besser, wenn wir uns zugleich die Frage vorlegen, wer ist die heilige Jungfrau und wer sind die anderen immer wiederkehrenden Persönlichkeiten?

Es geht ja die Sage, dafs der durch das Fenster der „Anbetung der heiligen drei Könige" zusehende Mann in St. Johann zu Brügge Memling sei, und ebenso soll Johannes der Täufer auf den verschiedensten Gemälden des Meisters seine Züge tragen. Behauptet wird ferner, dafs die in der linken Ecke des Mittelbildes des im Lübecker Dom befindlichen Flügelaltares mit

den Stiftern zusammen gruppirte Figur, deren Alter auf etwa 60 Jahre zu schätzen ist, Memling darstellt. Mag dem nun sein, wie ihm wolle, Thatsache ist, und die Vergleichung der beglaubigten Gemälde Memling's ergiebt das auf das Allerklarste, dafs nicht allein dieselbe Person zu den verschiedensten Zeiten als Modell für die Madonna genommen wurde, sondern dafs das Gleiche auch mit einer männlichen Person in verschiedenen Lebensaltern der Fall war. Das Merkwürdige dabei ist, dafs, wo diese beiden Personen, wie das gewöhnlich ist, auf den Gemälden Memling's zusammen dargestellt sind, sie stets in den entsprechenden Lebensaltern dargestellt sind, und zwar stets so, dafs derMann höchstens 6 bis 10 Jahre älter erscheint.

Die männlichen Figuren sind: der Adam auf dem Wiener Altarbilde, der heilige Johannes der Täufer auf verschiedenen Gemälden Memling's, der durch das Fenster sehende Mann auf dem Bilde der „Anbetung der heiligen drei Könige" in Brügge, und der etwa sechzigjährige Mann unter den Stiftern auf dem Bilde zu Lübeck.

Auf dem Wiener Gemälde ist der Mann nicht älter wie 30 und nicht jünger als 25 Jahr, auf dem Lübecker ist der Mann etwa 60 Jahr, eher etwas darüber, alt, während das Alter des durch das Fenster sehenden Mannes auf gegen 45 Jahre zu schätzen ist.

Mir erscheint es nun überaus bemerkenswerth, dafs nicht allein der nackte Adam des Wiener Altares ausgeprägt die Gesichtszüge dieses in den verschiedenen Lebensaltern dargestellten Mannes trägt, sondern dafs auch die mit aller Sorgfalt und Liebe, aber durchaus realistisch durchgeführte Figur der Eva in ihrem Gesichte der Prototyp der Memling'schen Madonnengesichter ist und in Gröfse und Gestalt derselben durchaus entspricht. Ich schliefse daraus, dafs diese beiden Gestalten und namentlich der Mann dem Maler durch einen Zeitraum von etwa 40 Jahren die Vertrautesten waren, und unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Sage, dafs der durch das Fenster schauende Mann Memling selbst sei, greifbare Gestalt, und ich scheue mich nicht zu behaupten, dafs in dem Adam des Wiener Bildes, dafs in dem Bilde des Johannes, ferner in dem Bilde des durch das Fenster sehenden Mannes und in dem Bilde des Alten, Memling selber in seinen verschiedenen Lebensaltern dargestellt ist, und dann ziehe ich den weiteren Schlufs, dafs die Eva des Wiener Werkes und die Madonna die Frau Memling's ebenfalls in verschiedenen Lebensaltern ist.

Sind nun alle diese Annahmen mehr wie Vermuthung, und ich glaube, sie sind wenigstens einer eingehenden, ernsten Prüfung werth, so haben wir, wie ich bereits erwähnte, eine überaus werthvolle Handhabe zur Bestimmung der Zeit der Entstehung der einzelnen Gemälde Memling's.

Breslau. C. Hasse.

Die alten Wandmalereien in der Kirche zu Toitenwinkel.

Mit Abbildung.



Man war in Nieder-Deutschland dort, wo ein Beziehen von gewachsenem, für die Bearbeitung mit dem Meifsel geeignetem Gestein zu kostbar, wenn nicht durchaus unthunlich war, für die Errichtung monumentaler Bauten auf die Granitfindlinge angewiesen oder auf die Herstellung mittelst gebrannter Steine. Da der Vorrath von jenen nicht unerschöpflich war, das Material schwer zu bearbeiten und das Mauern mit demselben schwieriger, auch nur die einfachsten Formen damit sich herstellen liefsen, so nahm man bald Ziegel zu solchen zu Hülfe und hat etwa seit Beginn des XIV. Jahrh. den Granit nur zu Sockeln verwendet. Man konnte umsomehr auf ihn verzichten, als das Bauen mit Ziegeln minder kostspielig war, als diese an Dauerhaftigkeit jenem kaum nachstanden, die Herstellung feinerer Details ermöglichten und, sobald Verputz und Glasur zu Hülfe genommen wurden, in der Farbenwirkung den Granit erheblich übertrafen, welche bei Backsteinbauten überhaupt den plastischen Einzelnheiten des Hausteinbaues gegenüber gewissermafsen ein Aequivalent bildet. Wenn aber die Farbe in der äufseren Erscheinung dieser Bauten ein so bedeutendes Moment ausmacht, so konnte man im Grunde von vornherein annehmen, dafs dieselbe in der Herrichtung des Inneren erst recht in Anwendung gebracht worden sei. Aber nur zu muthmafsen

war es; denn wenn man in der Periode der Renaissance angefangen hatte, die Dekoration der Kirchen, welche aus dem Mittelalter überkommen war, im Geschmacke der Zeit zu verändern, so überzog man jene sowohl wie diese Verschlimmbesserungen seit Ende des XVII. oder Anfang des XVIII. Jahrh. durchweg mit Kalktünche, um nach geläuterter Ansicht die mittelalterlichen Gotteshäuser wenigstens einigermafsen zu „Tempeln des Allerhöchsten" umzuschaffen. Nur einige wenige Kirchen an abgelegenen Orten blieben von dieser Mifshandlung verschont, und im Grunde wufste niemand anders, als dafs die Tünche von jeher vorhanden gewesen sei; nur einzelne Archäologen z. B. Kugler (»Pomm. Kunstgeschichte« 1840, Einl.) kannten oder ahnten den wahren Thatbestand. Mecklenburg insbesondere anlangend, so erschien allerdings das Innere der schönen Cistercienser-Abteikirche Doberan seit einer Erneuerung im Jahre 1830 völlig im Rohbau — ob auch schon vor jenem Jahre ist nicht sicher, wenn auch wahrscheinlich —, aber niemand kümmerte sich darum oder zog Folgerungen daraus. Dann entdeckte der Baukonduktor Krüger bei Instandsetzung einer Kirche zu Röbel deren ursprüngliche Innendekoration, und dies gab dem Archivar Lisch Anlafs aufser einem Bericht über dieselbe noch einige andere Beobachtungen in Betreff desselben Gegenstandes zu veröffentlichen (1851) und demnächst die Innenansicht des Chores der gedachten Kirche in ursprünglicher Gestalt mit Erläuterungen bekannt zu machen. (Berl. »Zeitschr. f. Bauwesen« 1855.) Da nun bei dem lebhaften kirchlichen Interesse des damaligen Landesherrn im Schwerin'schen das Kirchen-Restauriren in nur zu lebhaften Schwung kam, so wurden, wo die Bauleiter aufmerksam und theilnehmend waren, manche Entdeckungen gemacht, welche weiteres Licht über die Innendekoration mehrerer Kirchen verbreiteten und ergaben, dafs dieselbe nicht blofs in Ornamenten, sondern auch vielfach in figürlichen Darstellungen bestand.

Die jüngste Entdeckung dieser Art ist die Ausstattung des Chores der Kirche zu Toitenwinkel, Rostock gegenüber gelegen und urkundlich spätestens von 1300 an (in welchem Jahre der Ritter Johann Moltke vom Landesherrn das Patronat erhielt) bis 1677 Hauptsitz der Moltke. Ein günstiges Geschick brachte es mit sich, dafs die Malereien beachtet und gewürdigt wurden, die Mittel bereit gestellt, die Restauration in verständige und geschickte Hände kam, so dafs der restaurirte Chor einen äufserst befriedigenden Anblick bietet und man Verfehltes dankbar übersieht. Der Chor ist rechteckig, mit zwei Kreuzgewölben überspannt und hat in der östlichen Wand drei schmale, durch einen gedrückten Spitzbogen zusammengefafste Fenster, südwärts zwei ebenso angeordnete paarige und diesen gegenüber nordwärts eine Nische, in welche St. Christopher gemalt ist; die zweite wird von einem Epitaph eingenommen. Unterhalb der Fenster zieht sich ein Kaffsims umher. Ober- und unterhalb desselben ist ein 75 *cm* hoher Fries geputzt. Unterwärts des unteren ist ein Teppich in alter Weise mit rothen Ranken auf weifsem Grunde neu ausgeführt und oberhalb des oberen Frieses erscheint die Wand im Rohbau. Auf diese beiden Friese sind nun folgende Darstellungen gemalt, welche auf dem oberen durch stilisirte Bäumchen, auf dem unteren durch thurm- oder thorartige kleine Strukturen von einander getrennt sind.

A. Oberer Fries. 1. Nordseite: a) Die Schöpfung des vierten Tages; b) Schöpfung der Thiere; c) Schöpfung Evas; d) Adam und und Eva neben dem Baume der Erkenntnifs. — 2. Ostseite: a) Die Vertreibung aus dem Paradiese; b) Adam und Eva arbeitend; c) Kains und Abels Opfer; d) der Brudermord; e) Noe erhält Befehl zum Baue der Arche. — 3. Südseite: a) Noe baut die Arche; b) Noe empfängt die Taube; c) Noes Söhne blöfsen des Vaters Scham; d) Abrahams Opfer.

B. Unterer Fries. 1. Nordseite: a) Mariens Verkündigung; b) Maria und Elisabeth; c) Geburt Christi; d) die Verkündigung an die Hirten; e) die hl. drei Könige bei Herodes; f) die Anbetung durch die hl. drei Könige; g) der Bethlehemitische Kindermord; h) die Flucht nach Aegypten. — 2. Ostseite: a) Jesu Kindheit; b) Darstellung im Tempel; c) Jesus unter den Schriftgelehrten; d) Maria und Joseph den Sohn suchend; e) dieselben mit ihm zurückkehrend. — 3. Südseite: a) Die Versuchung mit dem Steine; b) die Versuchung auf den Zinnen des Tempels; e) der Fischzug; d) die Erweckung des Sohnes der Wittwe; e) [Wappen]; f) Christus auf dem Meere; g) Petrus auf dem Meere.

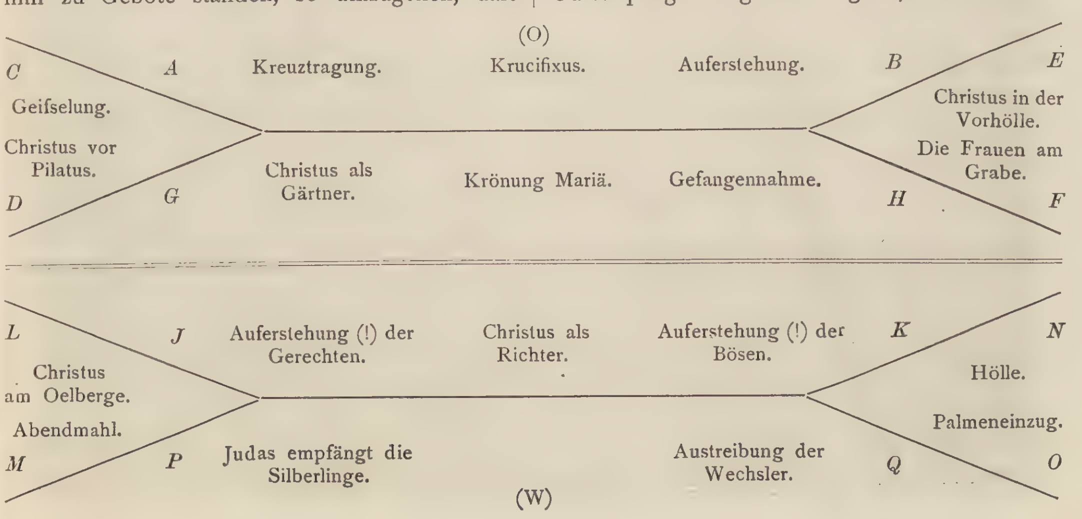
Da der obere Fries von den Fenstern bezw. den Nischen unterbrochen wird, so ist sein Flächeninhalt geringer, als der des unteren.

Fortgesetzt sind diese Darstellungen auf den Gewölben des Chores. Da der Maler hier aber insofern Mifsgeschick gehabt hat, als die Anordnung der einzelnen Bilder der historischen Folge der Vorgänge nicht entspricht, so wird es sich empfehlen, jene durch ein (unten abgedrucktes) Schema darzustellen, dessen erstes Feld durch die umseitig beigefügte, dem Original unmittelbar entnommene Abbildung um so verständlicher wird.

Die Buchstaben *A* bis *Q* zeigen die Figuren heiliger Personen an, welche die Gewölbezwickel einnehmen. *C* und *E* sind St. Laurentz und St. Katharina, vermuthlich die Patrone der Kirche, *P* und *Q* Prophetengestalten ohne persönliche Abzeichen. Die übrigen Buchstaben bezeichnen Apostel und zwar *A* Petrus, *B* Paulus, *D* Andreas, *H* Bartholomäus, *K* Philippus, *L* Mathias, *M* Matthäus, *N* Jacobus d. Ä.; die Attribute bei *F*, *G*, *J* und *O* lassen eine Unterscheidung nicht zu.

Die Malereien sind keine Giotteske oder gar Raphaelische Schöpfungen, sondern ohne Zweifel die anspruchslosen Arbeiten eines ehrsamen Rostocker Malermeisters, der weder eine That thun wollte, noch daran dachte, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern, vielmehr sein Bestes zur Ehre Gottes und, wie es von einem tüchtigen Mitgliede seiner Zunft erwartet wurde, zu thun bestrebt war. Aber der Mann hat es verstanden, nicht blofs in gröfster Klarheit die Vorgänge, welche er zur Anschauung bringen wollte oder sollte, vorzuführen, die Gruppen und Figuren harmonisch zu vertheilen und mit den beschränkten Farbenmitteln, die ihm zu Gebote standen, so umzugehen, dafs dieselben in wohlthuendster Weise wirken und die Bilder nichts weniger als anspruchsvoll sich aufdrängen. Kräftige Umrisse mit sparsamen Binnenkonturen heben die mit Rothbraun in verschiedener Abtönung, Okergelb, grüner Erde (?) und Grau kolorirten Figuren, die sich gut von einander lösen, und die wenigen sonstigen Gegenstände von dem hellen Grunde ab, der kräftig gegen den im Rohbau verbliebenen oberen Theil der Wand absticht. Zusammen mit der gleichfalls restaurirten geschnitzten und vergoldeten, etwa der Zeit um 1500 angehörigen Altartafel machen die Malereien einen überaus würdigen und feierlichen Eindruck, welcher noch bedeutender sein würde, wenn die flaue Verglasung der Fenster nicht so wenig befriedigend wäre.

Dafs die Malereien dem XIV. Jahrh. angehören, ist zweifellos, und dafs sie dem Anfange desselben entstammen, also dem Chore etwa gleichzeitig sind, mindestens höchst wahrscheinlich. Neben die Ostfenster sind oberhalb des oberen Frieses zwei Felder von ungefähr 1 *m* im Quadrat geputzt und auf dasjenige rechts der Moltke'sche Helm mit sechs Pfauenfeder-Wedeln hinter einander, links der Schild der Moltke mit drei schwarzen Birkhühnern in Weifs in Vierpässe eingeschlossen gemalt, und darnach könnte man geneigt sein, die Bilder dem oben Beigebrachten gemäfs, bestimmt gleich nach 1300 zu datiren; allein, wie bereits angegeben, es ist mitten im unteren Friese auf der Südseite ein unbekanntes Wappen angebracht, Topfhelm und Schild neben einander, jener auf drei verbundenen Zapfen je eine Gürtelspange tragend, dieser ein Bäumchen von zwei Gürtelspangen begleitet zeigend, welches nach





seinem Platze viel mehr Ansprüche hat, mit den Bildern in Verbindung gesetzt zu werden, als das Moltke'sche, welches als das der Patronatsinhaber und später angebracht sein könnte. Ein in der nordöstlichen Ecke des Chores oberhalb des Frieses angebrachter Schild der von Micheelstorp scheint aufser Beziehung zu den Bildern zu stehen; das Geschlecht kommt aber nach 1345 nicht weiter vor und somit ist die Malerei zwischen dieses Jahr und 1300 zu setzen.

Bei dem Stande unserer Kenntnifs von der ursprünglichen Ausstattung des Inneren unserer Kirchen darf ich wohl auf die Theilnahme der Archäologen für die vorstehenden Mittheilungen rechnen und hoffe durch dieselben auch den Architekten, wenigstens in Betreff von Neubauten, zu dienen, freilich aber nicht für Restaurationen.

Schliefslich füge ich noch ein Verzeichnifs derjenigen Stellen in den »Mecklenburgischen Jahrbüchern« hinzu, in denen von Dekoration des Innern von Kirchen berichtet wird: Bd. 16 S. 286, Bd. 17 S. 376, Bd. 19 S. 374, 385, Bd. 20 S. 312, Bd. 24 S. 317, 338, Bd. 26 S. 234, Bd. 27 S. 213, Bd. 33 S. 154, Bd. 35 S. 181, 201, Bd. 36 S. 170, Bd. 40 S. 161, Bd. 42 S. 168, Bd. 45 S. 274, 282, Bd. 47 S. 94. Nachrichten von äufserer Bemalung finden sich Bd. 16 S. 293, Bd. 17 S. 385, Bd. 24 S. 312.

F. Crull.

Gothisch oder Romanisch?

(Briefe an einen Freund.)

Dritter Brief.



an darf den gothischen und den romanischen Stil nicht wie zwei Brüder nebeneinander-, auch nicht wie zwei Gegner einander gegenüberstellen. Sie stellen vielmehr zwei aufeinander folgende Stufen innerhalb ein und derselben Entwickelung dar. Der romanische Stil ist der Vorläufer des gothischen, während er dem römischen gefolgt war. In Deutschland kam derselbe zu einem gewissen Abschlufs, einerseits in der flachgedeckten Basilika, anderseits in der gewölbten. Das in den süddeutschen und namentlich den rheinischen Landen zu Gebote stehende Steinmaterial, die hier lebendig gebliebene Ueberlieferung in der Kunst des Gewölbebaues führte zur Errichtung einer grofsen Zahl gewölbter Kirchen, welche bezüglich ihrer Festigkeit vollständig beruhigen konnten. Die etwas massige Anlage widersprach nicht dem Charakter der Zeit, und so schien ein Bedürfnifs nach vervollkommneter Bauweise nicht wach zu werden. Und doch wurde es wach. Wir sehen es an den in den Monumenten noch vorhandenen Versuchen, einerseits sich vom Quadrate loszumachen, anderseits die Massen mehr zu gliedern und aufzulösen. Diesen Bestrebungen verdanken wir viele der reizvollsten und anmuthigsten Bildungen.

Anders in Frankreich. Dort hatte man es nicht bis zu einem vorläufig genügenden Abschlufs gebracht. Man mühte sich weiter und weiter, um mit möglichster Vermeidung grofser Massen doch fest und sicher zu bauen, und so erreichte man schliefslich die Auflösung der Gewölbe in getragene Kappen und tragende Rippen, der Mauern in stützende Pfeiler und zwischengespannte Füllungen, und weiter die ganze Durchbildung des Strebesystems. Zugleich erlaubte die vermehrte Erzeugung des Glases gröfsere Fenster, ja die farbigen Glasteppiche machten sie nothwendig, die grofsen Oeffnungen aber setzte man auf's Glücklichste wieder mit der Mauer in Zusammenhang und Harmonie und stützte zugleich ihre Glasfüllung durch steinernes Pfostenwerk — kurz, das angestrengte Bemühen vieler, ja aller Baukünstler nach möglichster Vervollkommnung der Bauweise führte zum gothischen Stile. Derselbe ist keine Erfindung in dem Sinne, als ob man zufällig auf ihn gekommen, oder als ob einer ihn erdacht habe; sondern er ist das Ergebnifs einer stetigen Entwickelung, deren Verlauf sich jetzt noch aus den Monumenten nachweisen läfst.

Als die neue Bauweise einmal zum Durchbruch gekommen und zu einem vollständigen Stil durchgebildet war, mufsten auch in andern stammverwandten Ländern die Architekten Stellung zu ihr nehmen. Verhielten sie sich ablehnend — wir wollen nur von unsern deutschen Künstlern sprechen —, sagten sie, unser Stil genügt uns? Die Monumente geben Zeugnifs.

Was die Baumeister innerhalb ihrer Bauweise erstrebt hatten, das mufs ihnen der neue Stil wohl geboten haben, er mufs wohl ihrem Ideal entsprochen haben, denn sofort ergreifen sie ihn, ja, ihre noch im romanischen Stil begonnenen Bauten führen sie gothisch weiter. Aber auch ehe der Stil als Ganzes bekannt geworden, übten seine einzelnen Elemente schon ihren Einflufs aus und führten zu jenen uns so eigenthümlich anmuthenden Erzeugnissen des Uebergangsstils, an denen gerade das Rheinland so reich ist. Ist z. B. St. Georg in Limburg nicht schon mehr gothisch als romanisch? Steht nicht das Langschiff des Bonner Münsters in seinem obern Theile bereits auf dem Boden der Gothik? Aber bemerkenswerth ist es, dafs man zuallererst die geistige Durchdringung der Massen, die architektonische Gliederung erstrebte, in der Verminderung der Massen aber erst langsam vorschritt. Verminderung der Massen lag also unsern Künstlern nicht so am Herzen, als Durchdringung und freiere Beherrschung derselben. Vollkommen bot ihnen diese die ausgebildete Gothik. Nachdem sich letztere einmal eingeführt hatte, und so glänzend eingeführt, kam es Niemand mehr in den Sinn, auf die romanische Weise zurückzugreifen — und feinfühlende und abwägende Künstler waren die damaligen Architekten auch.

Wodurch empfahl sich die Gothik? Hauptsächlich dadurch, dafs sie die todte Masse überwand, indem sie dieselbe in Glieder auflöste; und so in ungleich höherem Sinne, als dies dem romanischen Stil gelungen war, im Bau einen lebendigen Organismus zur Anschauung brachte, in welchem jedes Theilchen seine besondere Funktion zum Besten des Ganzen hatte, in welchem jedes seiner besondern Aufgabe gemäfs gestaltet wurde, und gerade die sinngemäfse Gestaltung der eigentlichen Bauglieder wieder zum Grundton des gesammten architektonischen Schmuckes wurde. Dies ermöglichte es dem Künstler, auch dem kleinsten, einfachsten Bau das Gepräge eines Gedankens, einer geistigen Schönheit aufzudrücken. Die Gothik überwand die engen durch Kreis und Quadrat gezogenen Formgrenzen, und konnte sich in freiester Mannigfaltigkeit auch da ergehen, wo nicht grofsartige Gruppirungen oder eine Häufung und verschiedene Anordnung von Thürmen Abwechslung boten. Dazu kam die grössere Anpassung an die praktischen Bedürfnisse, welche immer mehr sich in den Vordergrund drängten, mehr Licht im Innern und doch festes Zusammenhalten aller Bauglieder, freiere Durchblicke und doch keine Schwäche der Konstruktion. Und wenn man erst Prachtbauten herzustellen hatte, wie konnte da gerade die Gothik den wunderbarsten Reichthum entfalten ohne in Ueberladung zu verfallen. Die klare, logische Entwickelung des Bauganzen, die feine Gliederung der einzelnen Theile, die Auszeichnung der wichtigsten Bauglieder selbst durch einen der heimischen Pflanzenwelt entnommenen Blätter- und Blüthenschmuck; wie mufste das den denkenden Künstler begeistern! Wie vollkommen wurden im gothischen Bau mit den Forderungen der Festigkeit zugleich die der Schönheit erfüllt! Und diese Vorzüge des gothischen Stils vor dem romanischen, sind sie im Laufe der Zeit verloren gegangen? oder ist die Schönheit eine andere geworden? An feinem Gefühl für architektonische Formen stehen unsere Vorfahren aus dem XIII. Jahrh. sicherlich nicht hinter uns zurück, an Klarheit und Folgerichtigkeit der Grundsätze übertreffen sie uns. Unser Sinn ist durch die sich so vielfach widersprechenden Eindrücke, welche spätere Zeiten auf uns gemacht haben, verwirrt; unsere Grundsätze sind in der modernen Verschwommenheit und Charakterlosigkeit abgeblafst oder wagen sich nicht mehr zu äufsern. Es ist aber nöthig, dafs wir, wie auf andern Gebieten, so auch auf dem der Kunst wieder anfangen, klar zu denken, und den als richtig erkannten Grundsätzen gemäfs entschieden zu handeln.

Sie werden mir, Verehrtester, hier vielleicht entgegenhalten, dafs ich den Bauten des romanischen Stils ja selbst eine Schönheit zugesprochen habe, welche die spätgothischen Pfarrkirchen nicht haben. Das ist richtig, steht aber mit dem eben Gesagten gar nicht in Widerspruch. Der Glanz des Goldes ist schön und das Farbenspiel im sonnenbestrahlten Thautropfen ist ebenfalls schön; schön ist das Lichtspiel der Meeresfluth im Mondenschein und schön ist die wilde, dunkle Bergschlucht; aber all' diese Schönheit ist beschränkt. Von der unendlichen ewigen Schönheit fällt ein Strahl auf die irdischen Gebilde, auf das Eine mehr, auf das Andere weniger, auf das Eine so, auf das Andere anders. Der romanische wie der gothische Stil haben beide ihre eigenen Schönheiten, alle Schönheiten vereint besitzt keiner;

wir müssen nur fragen, welcher von beiden höhere Schönheit besitzt. Es kann freilich sein, dafs irgend ein bestimmter romanischer Kirchenbau, wie er einmal dasteht, vollkommener und schöner sein kann, als irgend ein bestimmter gothischer Bau. Aber das beweist nichts. Wollen wir ein vergleichendes Urtheil fällen, so dürfen wir nur gleichartige Bauten beider Stile einander gegenüberstellen.

Bei beiden müssen wir uns dann fragen, worin ihre Schönheit besteht, ob dieselbe auf Rechnung des Stiles oder etwa der besondern Fähigkeit des Urhebers oder anderer Umstände zu setzen sei. Die mächtige äufsere Wirkung vieler unserer romanischen Prachtkirchen beruht z. B. auf der Gruppirung der Gebäudetheile, und in Verbindung damit der Anordnung vieler Thürme, die untereinander wieder in harmonischer Beziehung stehen. Das war während der Herrschaft des romanischen Stils sehr beliebt; aber ist es eine wesentliche und ausschliefsliche Eigenthümlichkeit des Stiles? Keineswegs! Wenn man später, zumeist aus praktischen Gründen, auf diesen Thurmreichthum verzichtet hat, so widerspricht derselbe doch gar nicht dem gothischen Stile als solchen, und vereinzelt sind bei gothischen Prachtbauten ähnliche Thurmanlagen vorgesehen worden. Und was die Gruppirung der Gebäudetheile angeht, so ist eine solche in gothischen Anlagen ebensowohl angebracht und geboten als in romanischen. Dasselbe liefse sich sagen über viele architektonische Einzelanordnungen der betreffenden Bauwerke. Man darf also nicht ohne Weiteres alle Vorzüge des einzelnen Bauwerkes auf den Stil, in welchem es errichtet ist, übertragen. Ich möchte Ihnen rathen, einige ganz schlichte Bauten beider Stile von diesem Gesichtspunkte aus zu untersuchen, und sie dann in den andern Stil übersetzt sich vorzustellen, das wird ein klareres Urtheil ermöglichen, als weitläufige Auseinandersetzungen, und wird Ihnen zeigen, wie auch für den schlichtesten, einfachsten Bau der gothische Stil eine gröfsere ästhetische Wirkung ermöglicht, als der romanische.

Damit ist unsere Frage allerdings noch nicht ganz beantwortet. Es ist immer noch zu untersuchen, ob nicht der gröfsern Abwechslung wegen der romanische Stil neben dem gothischen in Geltung und Anwendung bleiben solle. Also darüber im nächsten Brief. (Forts. folgt).

Essen. J. Prill.

Neuentdeckte romanische Wandgemälde in Regensburg.

Vor Kurzem traten anläfslich baulicher Veränderungen in der Dompropstei zu Regensburg Reste von Wandgemälden zu Tage, welche durch ihr Alter und ihre künstlerische Bedeutung hohes Interesse beanspruchen. Dieselben befinden sich an den Wänden der nun leider seit einigen Dezennien in Wohnräume verwandelten Galluskapelle,[1]) deren schönes spätromanisches Portal heute noch die Front des Propsteihauses ziert und das Interesse jedes Kunstfreundes wachruft. An der Westwand im Innern dieser ehemaligen Kapelle sieht man nun nach vorsichtiger Beseitigung des Bewurfes den Heiland, wie er auf einer Eselin sitzend in Jerusalem einzieht, hinter ihm Apostelgestalten. Von rechts her kommen ihm die Bewohner der Stadt entgegen, deren einer sein Gewand auf den Boden breitet. An der Südwand ist die Versuchung Christi in der Wüste dargestellt, von links naht der als Teufel charakterisirte Versucher und zeigt auf drei am Boden liegende Steine, während er in der Hand ein Spruchband hält, dessen Legende leider verwischt ist. Majestätisch steht ihm der Heiland gegenüber, die Rechte sprechend erhoben, in der Linken gleichfalls ein Spruchband mit verwischter Inschrift tragend. Von der rechten Seite schwebt, in geschickter Benutzung der hier durch eine hohe, mit flachem Dreieckgiebel geschlossene Thüre verringerten Wandfläche, ein Engel herbei, der in seinen mit einem Tuche bedeckten Händen dem Heilande ein Brod darreicht. Hinter ihm füllt ein streng stilisirter Baum die rechte Ecke. Den Abschlufs beider Bilder nach unten bildet ein gemalter Fries, der in halbkreisförmig umrahmten Feldern abwechselnd romanisches Laubwerk und Thiergestalten zeigt. Die Technik dieser künstlerisch gut ausgeführten Gemälde ist die aus mittelalterlichen Malereien bekannte. Die Umrisse sind in schlichten kräftigen braunrothen Konturen gezogen, die Felder mit Farben, von denen nur Weifs, Roth und Gelb noch erkennbar sind, gefüllt. Der Gesammteindruck ist ein überaus würdiger und macht den Wunsch rege, es möchte dieser in seinen alten Bautheilen noch gut erhaltene, einst dem Gottesdienste geweihte Raum seiner früheren Bestimmung zurückgegeben und hierdurch ermöglicht werden, einen für die mittelalterliche Kunstgeschichte Regensburgs und Bayerns hochbedeutsamen, dem XIII. Jahrh. angehörigen Gemälde-Cyklus, dessen Spuren in den eben beschriebenen Resten zu Tage getreten sind, in seiner ganzen Entfaltung blofszulegen.

Regensburg. Adalbert Ebner.

[1]) Ueber dieselbe handelte unlängst Prof. Pohlig, »Hauskapellen und Geschlechterhäuser in Regensburg«. I. Theil. Regensburg 1889. (Sonderabdruck aus der »Zeitschrift für bildende Kunst«, Jahrg. 1889.)

Bücherschau.

Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum hl. Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien. Entworfen, ausgeführt und herausgegeben von Dr. Aug. Ritter v. Essenwein, erster Direktor des Germanischen National-Museums in Nürnberg. Mit 36 Tafeln, meist Photo-Litographieen nach den Original-Kartons. Frankfurt a. M. 1891, Verlag von Heinrich Keller.

Das vorliegende Prachtwerk erscheint durch den Zeitpunkt, in welchem es der Oeffentlichkeit übergeben wird, als eine Art von Testament; denn die Zeitungen melden, dafs den Verfasser seine unter dem Uebermafs der Arbeit schon im Alter von 60 Jahren zusammengebrochenen Gesundheitsverhältnisse leider genöthigt haben, seine Stelle am Germanischen National-Museum, dem er volle 25 Jahre vorgestanden hat, niederzulegen, und sie beklagen einmüthig den Rücktritt dieses in der Totalität seiner Eigenschaften geradezu unersetzlichen Mannes. Ja, was hat ihm dieses Museum, dessen Leitung er unter äufserst schwierigen Verhältnissen übernahm, nicht alles zu danken! Der Umfang der Gebäulichkeiten und Sammlungen, das gewaltige Ansehen, ja, die Popularität, welche sie überall geniefsen, ist ganz das Verdienst seines Leiters, dem auch die ungemein mühsame Beschaffung der riesigen und doch immer noch unzulänglichen Mittel fast allein oblag. Und was hat er nicht noch nebenbei geleistet im Dienste der alten wie der neuen Kunst! Wie umfassend war seine literarische Thätigkeit, die er bereits im Jahre 1855 mit dem Werke über »Norddeutschland's Backsteinbau im Mittelalter« eröffnete und ohne Unterbrechung fortsetzte! Und kaum tauchte in Deutschland und mehrfach sogar über dessen Grenzen hinaus eine bedeutungsvolle Frage, zumal auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst, im Sinne des Neubaues und namentlich der Neuausstattung auf, der er nicht näher zu treten veranlafst worden wäre. Vor mehr als einem Vierteljahrhundert begann er bereits seine auf Wände, Fufsböden, Möbel sich beziehenden Ausstattungsarbeiten bei den allerhervorragendsten alten Kirchenbauten, besonders romanischen Stils, wie in (St. Martin), St. Maria im Kapitol, St. Gereon zu Köln, im Dom zu Braunschweig, der Klosterkirche zu Königslutter u. s. w., aber auch gothischen Charakters, wie im Dom zu Köln, der Frauenkirche zu Nürnberg u. s. w. Alles was er in dieser und vielfacher anderweitiger Beziehung (wie durch den Um- und Anbau des Nürnberger Rathhauses) im Norden und Süden Deutschlands geschaffen hat, als der grofse bahnbrechende Meister auf diesem schwierigen Gebiete, steht da als ein gewaltiges Zeugnifs seiner ungemein umfassenden Kenntnisse und seines gewaltigen künstlerischen Könnens.

Als die reifste Frucht derselben darf wohl die Ausstattung von St. Gereon zu Köln bezeichnet werden, und deren Veröffentlichung ist um so freudiger zu begrüfsen, als sie die erste ist, welche der Künstler von den durch ihn selber ausgeführten Arbeiten veranstaltet, so oft auch an ihn das Ansinnen gestellt sein mag, dieselben zum Gemeingut, zumal für die kirchlichen Kunsthandwerker zu machen. Vielleicht ist es gut, dafs er mit der Publikation gerade dieser schwierigsten Aufgabe zuerst und in einem so glänzend ausgestatteten Prachtwerke herausgetreten ist, welches unter den 36 Tafeln von 80 *cm* Höhe und 64 *cm* Breite 16 Farbendrucke aufweist. Die Schwierigkeit der Aufgabe lag ja hauptsächlich darin, die Entstehung der Kirche in der frühchristlichen und ihrer Ausgestaltung in der spätromanischen Periode zugleich in der Dekoration durchzuführen, die folgerichtig in den Motiven des VI. und in den Formen des beginnenden XIII. Jahrh. zu halten war. Diese beiden Gesichtspunkte, deren Richtigkeit wohl unbestreitbar ist, beherrschen deswegen auch den Text, der 20 Imperial-Folioseiten umfafst und so instruktiv ist, dafs dessen Besprechung in unserer Zeitschrift einen über das gewöhnliche Mafs weit hinausreichenden Raum verlangt.

Im ersten Abschnitt gibt der Verfasser die wichtigsten Notizen aus der Legende des hl. Gereon und seiner Genossen, um sofort in eingehender Untersuchung die Entwickelung des ihnen gesetzten Denkmalbaues zu prüfen. Dieser reicht nur im Wesentlichen bis in den Anfang des IV. Jahrh. zurück, während die den weiten, ursprünglich wohl unbedeckten grofsen Mittelraum umgebenden acht Chörchen in der Gesammtheit ihres jetzigen Zustandes, also auch in ihren Halbkuppeln, zweifellos dieser spätrömischen Zeit angehören. Die Ueberdeckung des Mittelraumes und dessen Ausstattung mit Goldmosaiken, sowie die Anlage einer Confessio und eines Altars erfolgte wohl erst in der fränkischen Periode, welche vielleicht auch schon eine Klostergründung herbeiführte. Diese ging in der korolingischen Zeit in ein Stift über, und das Wachsthum desselben veranlafste den hl. Erzbischof Anno, Krypta und Chor einer erheblichen Vergröfserung zu unterziehen, deren Abschlufs wohl die im Jahre 1069 erfolgte Weihe des kleinen Mittelaltars bezeichnet. Das Erweiterungswerk des Chores setzte Erzbischof Arnold II. um die Mitte des folgenden Jahrhunderts fort, während der Neubau der Kuppel, dieser gröfsten Gewölbeanlage nach dem VI. Jahrh., dem XIII. Jahrh. vorbehalten blieb und vielleicht erst gegen die Mitte desselben seinen Abschlufs fand. Dafs sofort auch dessen Ausmalung vorgenommen wurde, versteht sich eigentlich von selbst, ist aber auch durch zahlreiche Reste bezeugt (die zum Theil erneut werden konnten); und die im Jahre 1683 stattgehabte Neubemalung liefs sogar an den Diensten bis in die neueste Zeit noch die Wiederherstellung der ursprünglichen Bemalung erkennen.

Im zweiten Abschnitt formulirt der Verfasser sein Programm für den in diesem Zehneck darzustellenden Bilderkreis und geht hierbei von dem Gedanken aus, der, wie den Baumeister, so ohne Zweifel auch den Maler des XIII. Jahrh. beherrscht hat (dem vielleicht noch die alte Mosaikkuppel aus eigener Anschauung bekannt war), nämlich in ihrer Formensprache die Ideen der frühern altchristlichen Zeit wiederzugeben. Hieraus ergab sich für die Kuppel die Darstellung der Herrlichkeit des Herrn, der von den neun Chören der



FIGUREN VON DEN HALBKUPPELN DER ACHT CHÖRCHEN.

Engel und von den 24 Aeltesten umgeben ist, und dem gegenüber das Kreuz, das Zeichen seines Leidens wie seines Sieges sich entfaltet inmitten der die Leidenswerkzeuge tragenden Engel. Dieses Kreuz hat die thebäische Legion begeistert, deren Vertreter in dem Kranze der 10 Fenster den Heiland umgeben: St. Gereon und St. Gregorius Maurus im Osten, St. Viktor und St. Cassius die hl. Helena flankirend, im Westen, zwischen ihnen in den übrigen 8 Fenstern 16 gleiche, mit Schild und Lanze bewehrte Soldaten. Musizirende Engel füllen, das Lob des Herrn verkündend, die untern Zwickel aus, und die Heiligengruppen, welche die acht Chörchen beleben, jede um den Heiland, als den Verkündiger der acht Seligkeiten, wie um ihren König geschaart, vollenden den herrlichen Gedankenkreis mit Einschlufs der die kleinen Fenster schmückenden Einzelfiguren.

Im dritten Abschnitt entwickelt der Verfasser in sehr eingehender und überzeugender Weise seine Grundsätze in Bezug auf die stilistische Behandlung der Figuren, in der er den engsten Anschlufs sucht an die in St. Gereon erhaltenen Vorbilder des XIII. Jahrh. Diese hatten die Aufgabe und den Zweck, das Bauwerk in seinen einzelnen, fest umschlossenen Theilen zu dekoriren, ihnen also sich unterzuordnen, zugleich aber auch, zu den Gläubigen zu sprechen, also nicht die naturalistische, sondern die symbolische Formensprache anzunehmen. Da dieser Zweck der monumentalen Ausstattung derselbe geblieben ist, so hat auch die Zeichnung der Figuren ihm sich anzupassen, jetzt wie damals. In Bezug auf die Farbe waren theils die in den unteren Parthieen noch vorhandenen Reste mafsgebend, theils die Rücksichten, welche der für die Kuppel im Hinblick auf die frühere mussivische Ausstattung angeordnete Goldgrund erforderte. Der weifsliche Ton mit den bläulichen und grünlichen Schatten erinnert wie an die altchristlichen Goldmosaiken, so an die romanischen Email-Malereien und verbindet wiederum sehr glücklich die spätere Zeit mit der früheren. Auch für die Glasgemälde ist der engste Anschlufs an die besten spätromanischen Vorbilder erstrebt, die ihre harmonische Stimmung und feierliche Wirkung nur zum Theil der durch das Alter herbeigeführten, zumeist vielmehr der ursprünglich durch farbigen Auftrag bewirkten Oxydation verdanken.

Im vierten Abschnitt erklärt der Verfasser die 36 Tafeln mit ihren zahlreichen Figuren und Ornamenten, die zumeist in schwarzen Konturen, vielfach aber auch in Farbendruck vorzüglich hergestellt sind in verschiedenen Mafsstäben, einzelne sogar in natürlicher Gröfse. Aber nicht auf eine kurze Erklärung beschränkt sich der Verfasser, bei manchen und gerade bei den wichtigsten und schwierigsten Parthieen bietet er eine längere Begründung, in welcher er darlegt, warum er Gestaltung, Zeichnung, Färbung gerade so und nicht anders eingerichtet habe. Die Rücksichten, welche in den doppelt gekrümmten Kappenflächen auf die Gröfsen- und Breiten-Verhältnisse der Kuppelfiguren zu nehmen waren, werden an der Hand einer Illustration erörtert. Die Nothwendigkeit, den Goldgrund durch braune Töne zu mildern, die Figuren durch starke Umrisse von ihm sich abheben zu lassen, wird dargelegt und wiederholt betont, dafs es auf die Wirkung des Einzelnen und namentlich des Ganzen für den untenstehenden Beschauer allein ankomme. Diese von vornherein mit Bestimmtheit zu erkennen, ist äufserst schwierig, zuweilen unmöglich; deswegen konnten Versuche bei der Ausführung nicht unterbleiben, Aenderungen nicht ganz vermieden werden. Die Ausführung lag in den Händen des Herrn Kaplan Göbbels, und seiner treuen und geschickten Mitwirkung redet der Verfasser wiederholt das Wort in den Ausdrücken wärmster Anerkennung und freundschaftlichster Dankbarkeit.

Vergleichen wir das gewaltige Ausstattungswerk in der soeben erschienenen Veröffentlichung mit der ihrem Abschlusse unmittelbar entgegengehenden Ausführung, so erscheint es uns erst in seiner ganzen Gröfse. Was auf der Mauer verschwindet, tritt hier in die Erscheinung, was hier vereinzelt und isolirt sich zeigt, manifestirt sich dort in seiner Einheit und Gesammtheit. Und wie glänzend ist deren Wirkung! Wer das Dekagon betritt, ist überwältigt von der Majestät der Kuppel, von der Erhabenheit und Feierlichkeit ihres Eindruckes. Mag die Sonne sie durchfluthen, mag künstliches Licht sie beleben, in wunderbarer, bezaubernder Sprache erzählen die in Gold getauchten Gestalten von den Wänden herunter Gottes Macht und Herrlichkeit. Diesem allgemeinen Eindruck gegenüber tritt die Schönheit des Linienflusses, die Anmuth der Figuren in den Hintergrund. Und dennoch, welches Können und welcher Fleifs ist auf sie verwendet! Hiervon legt erst recht Zeugnifs ab das Prachtwerk, welches vor uns liegt. Wer weifs, wie eigenartig in Ausdruck, Bewegung und Faltenwurf die Figuren sind, welche die altkölnische Malerschule beim Uebergange aus dem romanischen in den gothischen Stil hervorgebracht hat, wie schwierig nachzuahmen die durchleuchtenden Körper, die flatternden Gewänder, die zackigen Zipfel, kann sich der Bewunderung nicht erwehren für die zahlreichen Engel- und Heiligenfiguren, die ganz in diesem Geiste gebildet sind. Um das Urtheil über dieselben und deren vielangefochtene stilistische Behandlung dem Leser zu ermöglichen, legen wir hier auf Sp. 289/290 die Tafel XXXV in der auf die Mafse der Zeitschrift reduzirten Gröfse vor. Sie bringt einige Figuren von den Halbkuppeln der acht Chörchen zur Darstellung und das Mittelbild des sechsten Chörchens, welches den Heiland als den Verkündiger der *„Beati mundo corde"* inmitten eines Engelkranzes zeigt, sowie verschiedene andere ein solches Brustbild umschwebende Engel und mehrere knieende und stehende Heiligenfiguren. Wer weifs, wie viele Schwierigkeiten und Hindernisse die mittelalterliche Ikonographie bietet, zumal wenn sie, wie im vorliegenden Falle, zwei Perioden, die altchristliche und spätromanische, beherrschen und miteinander verschmelzen mufs, der wird wiederum seine höchste Anerkennung Demjenigen nicht vorenthalten, dem diese Verschmelzung so vortrefflich gelungen ist.

In die freudige Stimmung ob dieses Werkes aber mischt sich ein wehmüthiger Gedanke: Wenn dem Meister seine Kräfte nicht mehr gestatten, solche Arbeiten zu unternehmen, von wem wird seine Erbschaft übernommen werden? Ein Drittel-Jahrhundert hat er, ausgerüstet mit dem ganzen Apparat der bezüglichen theologischen, archäologischen, ikonographischen, technischen

u. s. w. Kenntnisse gekämpft für die mittelalterliche Kunstrichtung, speziell für die romanische Ausstattungskunst, und den Weg gezeigt, auf dem sie zu erstreben ist. Wie viele herrlichen Baudenkmale harren in dieser Beziehung noch der Auferstehung! Werden in Zukunft auch die Kräfte vorhanden sein, die diesen Aufgaben gewachsen sind? Jedenfalls nur dann, wenn sie die Ideen, die den Meister beherrschen, sich angeeignet, die Grundsätze, die er bekannt, in sich aufgenommen haben, die Fingerzeige, die er gegeben hat, beachten. Gerade weil die Kenntnifs derselben so wichtig ist, deswegen ist auch jede Veröffentlichung derselben so sehr zu begrüfsen. Bisher hat v. Essenwein sich über seine bezüglichen Arbeiten nur in kürzern Gutachten ausgesprochen, von denen nur wenige gedruckt worden sind, und auch diese nur als Manuskript und ohne irgend welche Illustration. Sie können daher nur sehr geringe Verbreitung gefunden haben, kaum in die Hände der zu allernächst Interessirten gelangt sein. Und wie vieles ist doch darunter, was für die auf diesem Gebiete thätigen Künstler von grofser vorbildlicher Bedeutung wäre! Hoffentlich ist es dem Meister vergönnt, die Mufse, die der Himmel noch recht lange und reichlich ihm zumessen möge, vornehmlich noch für eine ausgedehnte literarische Thätigkeit zu verwenden. Verschiedene derartige Verpflichtungen sind noch im Rückstande, namentlich das Werk über die romanische und gothische Baukunst, welches (im Anschlusse an die von ihm bereits 1886 bezw. 1889 veröffentlichte, in dieser Zeitschrift, Bd. II Sp. 366/367, besprochene Bearbeitung des altchristlichen Kirchenbaues und der byzantinischen Baukunst, wie der gesammten Kriegsbaukunst des Mittelalters) in dem grofsen Darmstädter »Handbuch der Architektur« bald als das 2. Heft des IV. Bandes erscheinen soll. Nachdem dieses seinen Abschlufs gefunden haben wird, möge es dem Meister gefallen und gelingen, seine zahlreichen Kirchen-Ausstattungs-Entwürfe in Werken zu veröffentlichen, die weder in Bezug auf die Gröfse des Formats, noch in Bezug auf den Reichthum und Glanz der Illustrationen auch nur entfernt heranzureichen brauchen an das vorliegende Prachtwerk! Schnütgen.

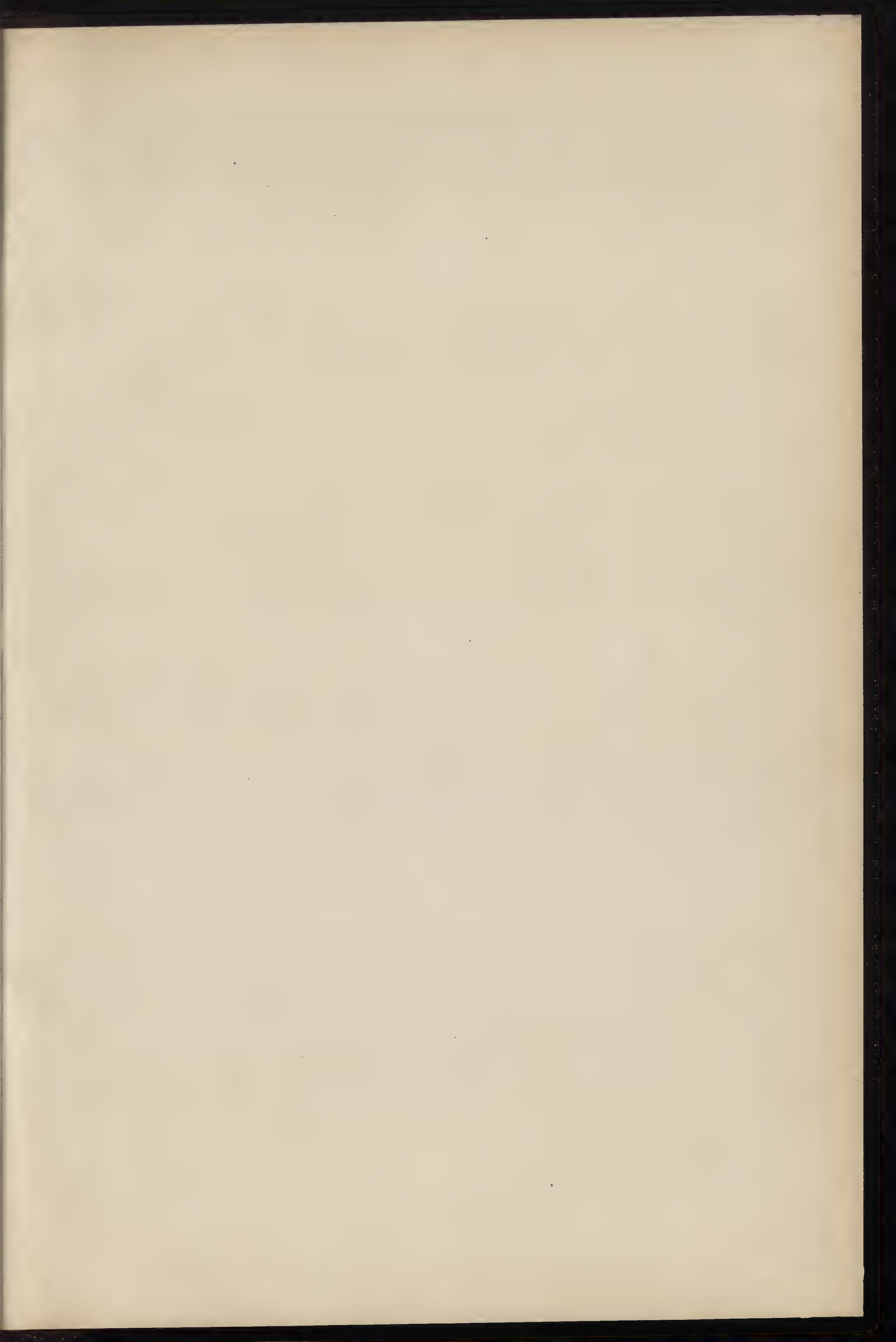
Der Verlag von Herder in Freiburg versendet zwei Bilderhefte, welche aufsergewöhnliche Beachtung und auch für den Weihnachtstisch ganz besondere Empfehlung verdienen. Die „Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen, in Holzschnitt ausgeführt nach Originalzeichnungen von Professor Ludwig Seitz in Rom", bestehen in 42 Quart-Bildern, von denen 16 neutestamentliche Szenen, fast alle anderen Heilige aus den verschiedensten Zeiten und zumeist auch in szenischer Behandlung vorführen. Die einzelnen Gruppen zeichnen sich durch die dem Meister eigenthümliche lebendige Auffassung, geschickte Anordnung und kräftige Behandlung aus. In ihnen verbindet sich die Anmuth der altitalienischen Gestalten, unter deren Eindrücken der Künstler grofs geworden ist, mit der Energie, ja Derbheit der deutschen Meister aus der spätgothischen Epoche, namentlich Dürer's, und der mit grofser Bravour gehandhabte Holzschnitt vollendet die Vortrefflichkeit der Wirkung. — Die vierzehn Stationen des heil. Kreuzwegs nach Komposition der Malerschule des Klosters Beuron, mit einleitendem und erklärendem Text von Dr. Paul Keppler, sind vorzügliche phototypische Reproduktionen der Stationenbilder bezw. der Kartons, welche von den Beuroner Malern entworfen und in den beiden letzten Jahren auf die Wände des Langhauses der neuen gothischen Marienkirche zu Stuttgart als fortlaufender Fries übertragen, von Professor Keppler einer eingehenden Prüfung unterzogen worden sind. In dieser wird zunächst „Die Geschichte der Kreuzigung", d. h. der Ursprung und die Entwickelung der bezüglichen Andacht untersucht, wobei der Verfasser eine bewunderungswürdige Vertrautheit mit der Topographie Jerusalems verräth und zu dem Schlusse gelangt, dafs der traditionelle Ausgangs- und Endpunkt des Leidensweges vor dem Forum der Kritik wohl bestehen könne. — „Die Kreuzweg-Andacht und die bildende Kunst" behandelt der II. Theil, welcher vornehmlich der Untersuchung gewidmet ist, in welcher Weise die Kunst im Laufe der Zeit die durch die Stationen-Andacht ihr gestellte Aufgabe zu lösen versucht habe. Um eine mühsame, weil bisher noch nicht gründlich angestellte Untersuchung handelt es sich hier, und der Verfasser hat auf die höchste Anerkennung und den vollsten Dank Anspruch für die mancherlei Beiträge, die er zur Lösung dieser wichtigen Frage von allen Seiten herbeischafft. Sehr schätzenswerth sind die Gesichtspunkte, die hier zur Geltung kommen, und die zahlreichen ästhetischen, geschichtlichen, praktischen Bemerkungen, die hier miteinfliefsen und an die anzuknüpfen von grofser Bedeutung sein würde. Denn der Nachweis, welche Gestaltung die einzelnen Stationenbilder seit ihrer Konsolidirung im Anfange des XVI. Jahrh. in den verschiedensten Gegenden angenommen haben, ist nur durch das Zusammenwirken vieler Forscher zu führen. (Ich gestatte mir, bei dieser Gelegenheit auf die kleinen aus Gips geformten Stationenbilder des vorigen Jahrhunderts aufmerksam zu machen, welche sich, 14 an der Zahl, in der St. Klemens-Kirche zu Mülheim a. Rh. erhalten haben, Hochreliefs in mit Rokoko-Ornamenten verzierten, verglasten Kasten.) — Der III. Theil erklärt „die Stationenbilder der Beuroner Malerschule in der Marienkirche zu Stuttgart", indem er den Ursprung dieser Schule erzählt, ihre künstlerischen Grundsätze darlegt, ihre neuesten Schöpfungen erläutert. „Wahrheit und Schönheit, Würde und Hoheit, Ernst und Strenge, Einfachheit und Sparsamkeit" erscheinen dem Verfasser als die Grundprinzipien der Beuroner Klosterschule, und es ist ein wahrer Hochgenufs, ihn diese erhabene Charakteristik begründen zu hören auf dem Wege höchst tiefsinniger und geistreicher Erörterungen, die sich bei ihm, wie immer, in das Gewand formvollendeter Diktion hüllen. Der Verfasser läfst am Schlusse die Hoffnung durchblicken, dafs die gegenwärtig in arger Zerfahrenheit begriffene religiöse, wir dürfen sogar sagen, kirchliche Malerei durch das Beispiel der Beuroner Mönche eine zeitgemäfse Regenerirung erfahren werde. Und in der That sind die Erhabenheit und Frömmigkeit ihrer Auffassung, die Korrektheit und Anmuth ihrer Zeichnung, die Betonung und Individualisirung des Ausdrucks sehr geeignet, der allzu sklavischen Nach-

bildung gegenüber, zu welcher manche mittelalterliche Werke trotz ihrer Unrichtigkeiten, Oberflächlichkeiten, Härten veranlafst haben, den zeitgemäfsen Reformgedanken zur Geltung zu bringen. Dazu kommt, dafs Gebet und Betrachtung die frommen Maler eine Fülle wirksamer Motive für die weitere Ausgestaltung der einzelnen Stationen haben erfinden lassen, die als eine sehr erhebliche Bereicherung des Passionsbilderkreises im Sinne seiner Vertiefung zu betrachten sind und gewifs vielfache Zustimmung und Nachahmung finden werden. Keiner wird sich dem mächtigen und erbaulichen Eindrucke jeder einzelnen Tafel erwehren können, wenn auch die antike Auffassung, die in manchen ihrer Gestalten wiederklingt, das Statuarische, was in ihnen vorherrscht, und manche andere Eigenthümlichkeit auf den ersten Anblick befremdlich wirken mögen. Die Komposition der am schwierigsten darzustellenden XI. Station dürfte vor allen anderen den Vorzug verdienen, nach ihr der XIII., dann der III., VI., VIII., sowie der I. und XIV. im Hinblick auf die schwierige Tympanonbehandlung, während die X. und XII. am wenigsten frei erscheinen von kleinen Härten und Steifheiten wie in den Bewegungen so in den Konturen. — Ueberaus verdienstvoll ist daher die Veröffentlichung dieser Bilder, die sich ebenso gut für den Rahmen wie für die Mappe eignen, für die Andacht wie für die Beschauung, zumal in Verbindung mit der ebenso geist- und lichtvollen als anregenden und erbauenden Erklärung des Herausgebers. Schnütgen.

Aus dem wackern, in beständiger Vervollkommnung begriffenen Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach sind jüngst wieder mehrere Farbendruckbilder und Phototypien hervorgegangen, auf welche, als besonders geeignete Festgeschenke, aufmerksam gemacht werden darf. Sie bestehen zunächst in zwei neuen Serien von je 12 Miniaturen, mit Sprüchlein versehene Szenen aus der Kindheit Jesu und Heilige aus dem Franziskanerorden darstellend, jene in zierliches romanisches, diese in zartes frühgothisches Laubwerk eingefafst, äufserst sauber ausgeführte, sehr anmuthige Bildchen, deren Figuren nur etwas strengere Formen zu wünschen wären. — Durch grofse Farbenpracht und gute Stimmung zeichnet sich das „zur frommen Erinnerung an die Ausstellung des hl. Rockes“ bestimmte Bild aus, welches die hl. Helena mit der Tunika des Heilandes darstellt, in einer Einfassung von den romanischen Emailstreifen in Zeichnung und Kolorit vortrefflich nachgebildeten Borten. — Für die Farbendrucktafel der hl. Mutter Anna, welche in Zeichnung und Farbenstimmung von recht befriedigender Wirkung ist, hätte der engere Anschlufs an die schöne mittelalterliche Auffassung als Selbdritt doch wohl den Vorzug verdient. — Eine ganz hervorragende Leistung ist der neue Todtentanz, den derselbe Verlag unter dem Titel: „Sceptra mortis“ nach den Gemälden von Tobias Weifs in der St. Michaels-(Friedhof-)Kapelle zu Mergentheim in 15 phototypischen Tafeln unter Beifügung eines erklärenden Textes von W. Kreiten S. J. in einer hübschen Mappe herausgegeben hat. Nicht nach der spätmittelalterlichen Art des Eingreifens in das kleine tägliche Leben, sondern in die grofse Geschichte der Menschheit wird hier der Tod behandelt, daher nicht mit genrehaftem Humor, sondern in wuchtigen, ernsten Zügen. Diese sind sämmtlich der hl. Schrift entlehnt und, indem 10 alttestamentliche Bilder die Herrschaft des Todes, 3 weitere, dem neuen Testamente entnommene, den Kampf gegen ihn, die beiden Schlufsbilder den Sieg über ihn zur Darstellung bringen, führen sie die Geschichte des Todesszepters vor, welches die Schlange gleich nach dem Sündenfalle dem überall sehr geschickt drapirten Sensenmann übergibt, der Erlöser aber bei seiner Auferstehung mit seinem Fufs zertritt. Die zumeist figurenreichen, durchweg sehr gut gezeichneten und vortrefflich komponirten Tafeln bringen diese gewaltige Idee in ergreifender, dem Geiste unserer Zeit wohl entsprechender Weise zum Ausdruck, und an der Hand des eingehenden geistreichen Kommentars erscheinen sie in dem ganzen Reichthum ihres Inhaltes. Die technische Ausführung zeichnet sich durch grofse Feinheit in der Abtönung und durch meisterhafte Licht- und Schattenwirkung aus, welche zu dem mächtigen Eindrucke der meisten Tafeln das Ihrige beitragen. H.

Der Verlag der Paulinus-Druckerei in Trier hat aufser den bereits (Bd. IV, Sp. 134/135) besprochenen Veröffentlichungen über die Trierer Heiligthümer ein „Andenken an die Ausstellung des heil. Rockes“ in Form eines, weniger in Bezug auf seine Zusammenstellung, als wegen seiner Farbenwirkung anerkennenswerthen Farbendruck-Bildes, welches das von zwei schwebenden Engeln gehaltene Kleid des Herrn in ornamentaler und figuraler Umrahmung darstellt, und ein „Andenken an die Schatzkammer des Domes zu Trier“ in Form eines Heftes herausgegeben, welches die wichtigsten Reliquien und Kunstgegenstände desselben auf 12 durchweg recht scharfen Lichtdruck-Tafeln wiedergibt und einer kurzen, aber ganz zutreffenden und sachgemäfsen Beschreibung aus der Feder des Domvikars J. Hulley unterzieht. Beide Publikationen behaupten auch nach dem Schlusse der Ausstellung ihren vollen Werth und dürfen daher auch für die Zukunft zur Anschaffung empfohlen werden. H.

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz, über dessen Nachbildungen hervorragender altitalienischer Gemälde, zumeist in Farben-Holzschnitten, hier wiederholt berichtet wurde, hat die Sammlung der Fiesole'schen Engel um drei weitere Exemplare bereichert, um den Engel „mit dem Tamburin“, „mit der Flöte“ und „mit der Trommel“. Dieselben kommen ihren Vorgängern in der Schönheit der Zeichnung und in der Pracht der Färbung vollständig gleich und verdienen daher mit ihnen die angelegentlichste Empfehlung. — Auch die in demselben Verlag kürzlich erschienene Nachbildung des berühmten Gemäldes St. Johannes der Täufer von Andrea del Sarto, in Photogravure bildet, ihrer vortrefflichen Ausführung wegen eine höchst ansprechende Zimmerzierde. H.





Spätgothisches Holzrelief als Modell für einen metallischen Buchdeckel.



Abhandlungen.

Spätgothisches Holzrelief als Modell für einen metallischen Buchdeckel.

Mit Lichtdruck (Tafel XII).



In süddeutschem Privatbesitz befindet sich das hier in Lichtdruck wiedergegebene, aus Einem Stück Birnbaumholz geschnitzte Relief, welches 38 *cm* hoch, $26^1/_2$ *cm* breit ist und dessen am weitesten ausladende Theile ungefähr 4 *cm* aus der Fläche aufsteigen. Spiralförmig gewundene Wulste gliedern die Tafel der Länge nach in einen breiteren Mitteltheil und zwei schmale Seitenstreifen. Von jenem bildet den Kernpunkt die Kreuzigungsgruppe, deren drei Figuren nach einem vortrefflichen Vorbild mit besonderem Geschick behandelt sind. Das rechts wie links weithin flatternde Lendentuch erscheint als ein höchst gelungener Wurf zur Ausfüllung des Hintergrundes. Der in Form eines Kreisabschnittes vorkragende, reich durchbrochene Baldachin überholt an Ausladung noch das Knie des Heilandes. Dieselbe Höhe erreicht der mehr abschliefsend gestaltete Baldachin, welcher die Verkündigungsgruppe bekrönt, die vor dem Betpult knieende von dem knieenden Engel begrüfste hl. Jungfrau. Nur mäfsig erhebt sich der als ganz flacher Eselsrücken behandelte Baldachin, der den von zwei knieenden Engeln gehaltenen Christuskopf zeigt. Diese drei übereinander geordneten Gruppen sind ebenfalls durch Spiralwulste voneinander geschieden. Neben der unteren und oberen Gruppe erscheinen, die vier Ecken bildend, die sitzenden Figürchen der vier Evangelisten, ebenfalls unter mäfsig vortretenden Baldachinen, während weit ausladende, mehr aus dem Achteck konstruirte Baldachine die zwei fast vollrund geschnitzten Standfiguren überschatten, welche zwischen jenen auf zierlichen, ebenfalls dem Achteck entnommenen Konsölchen übereinandergestellt, die Mittelgruppe flankiren. Einen hl. Bischof und Abt stellen die beiden oberen, den hl. Jakobus Major und einen eine Flasche in der Linken tragenden Heiligen die beiden unteren Statuettchen dar. Ein etwas schärfer profilirter Wulst bildet die Einfassung des Ganzen. — Ganz geringe Ueberreste von Farbe, sowie von der Säure, durch welche sie entfernt worden ist, lassen keinen Zweifel daran, dafs es ursprünglich polychromirt war, was ja auch in der spätgothischen Periode, aus welcher diese Tafel stammt, noch ganz allgemein in Uebung war bei den aus weicherem Holz geschnitzten Figuren, nachdem im XV. Jahrh. allmählich und in beschränktem Mafse der Gebrauch Eingang gefunden hatte, aus hartem Holz, namentlich aus Buchsbaum, seltener aus Eichenholz gefertigte Figuren ohne Farbe zu lassen. — Am wichtigsten erscheint die Frage, welchem Zwecke die vorliegende Tafel gedient haben möge, befriedigend nur die Antwort, dafs sie ursprünglich die Bestimmung gehabt habe, von einem Goldschmiede behufs Anfertigung eines reichen Deckels für ein liturgisches Buch (vielleicht ein Evangeliar), als Modell benutzt zu werden. Schon die Gestaltung und Anordnung der Tafel weist darauf hin, welche zunächst und fast nur an spätgothische Metall-Buchdeckel erinnert, z. B. an denjenigen des Ada-Kodex in Trier. Aber auch die Rücksichten, welche in ihr auf die Metalltechnik, speziell auf das Treib- und Verschneide-Verfahren genommen, sind nicht zu verkennen. Die wulstigen Einfassungsborten entsprechen durchaus dieser Technik, nicht minder die Baldachin-Konstruktionen, die in ihren Ranken und noch mehr in ihrem ungemein frei geworfenen Blattwerk direkt an die dekorative Kunst des Goldschmiedes erinnern. Gerade am Ausgange des Mittelalters war ihm das gewundene Ranken- und Astwerk besonders geläufig, fast noch mehr das aus der Metalltafel ausgesägte, verschnittene und phantastisch geworfene Blattwerk. Auch die Figuren erscheinen für die Hammerarbeit vorbereitet, nicht für das Gufsverfahren, und legen in ihrer stellenweise etwas ängstlichen Gewandbehandlung fast den Gedanken nahe, als ob gar ein auf den Meifsel eingeübter Goldschmied dieses Modell entworfen habe, welches sowohl in der Anordnung des Ganzen wie in der Durchbildung der Details, den Gesichtsausdruck nicht ausgenommen, eine überaus geschickte Hand verräth.

Schnütgen.

Die Cölestiner-Klosterkirchen-Ruine Oybin bei Zittau.

Mit 24 Abbildungen.



ie auf dem Felsberge Oybin bei Zittau gelegene, wohl erhaltene und höchst malerische Ruine der bereits öfters kunsthistorisch gewürdigten Klosterkirche ist eine Gründung des Cölestinerordens; Kaiser Karl IV. ermächtigte im Jahre 1366 den Orden, auf genanntem Berge ein Kloster zu gründen. Unter gleichzeitiger Benutzung bezw. Einrichtung der vorhandenen Räume der Burg und Landesveste zu seinen Wohnungen, zum Refektorium und Amtshaus, erübrigte ihm nur der Neubau einer würdigen Klosterkirche.

Nachdem im Frühjahr 1366 die Ausführung des Zittauer Baumeistern und Handwerkern anvertrauten Baues nach den Plänen des von 1360—1384 zu Prag als Kaiserlicher Hof- und Dombaumeister thätigen, genialen Peter von Gemünd, der Sohn Heinrichs von Gemünd, des Werkmeisters vom Kölner Dome, begonnen wurde, erfolgte 18 Jahre später, 1384, die Vollendung und am 6. Nov. desselben Jahres die feierliche Einweihung der Kirche durch den Prager Erzbischof Johannes von Genstein.[1]

Fast 200 Jahre hat die zu herrlicher Pracht gediehene Kirche ihren Zwecken gedient, als sie nebst anderen Baulichkeiten im Jahre 1577 infolge Blitzentzündung ein Raub der Flammen wurde; spätere Felsabstürze, Feuersbrünste vollbrachten den weiteren Verfall der Ruinen[2]) und der rastlos und still nagende Zahn der Zeit zerstörte mehr und mehr die klassische Architektur dieser Perle der ausgereiften Frühgothik.

In den letzten 50 Jahren hat sich der Zittauer Magistrat mit dankenswerther Fürsorge der fortlaufenden Erhaltung und Ausbesserung der Ruine angenommen, und so wird sie infolge innigen Verwachsenseins ihrer Architektur mit den gigantischen Felsbildungen und dem sie umgebenden frischen Leben der Berg-Vegetation noch auf viele spätere Geschlechter den Zauber echt-deutscher Romantik ausüben.

Bei der Erbauung der Kirche auf dem aus horizontal und vertikal geklüfteten, riesigen Sandsteinmassen bestehenden, bienenkorbförmigen Berge,[3])[4]) hatte man mit denkbar schwierigsten Terrainverhältnissen zu rechnen, indem man zur Gewinnung des nöthigen Bauplatzes die Absprengung von kolossalen Massen (über 1000 *cbm*) des anstehenden Quadersandstein-Felsens vornehmen mufste. So gründete man den oberen Theil der rechten (südlichen) Schiff- und Chormauer auf ca. 12 bis 13 *m* hoher, 3 *m* starker, vom Muttergestein später losgearbeiteter Felswand, während man den der hohen nördlichen Schiffsmauer als Stütze vorgelegten dreijochigen Kreuzgang mit seinen darüber befindlichen drei Kapellen hart an die schroff abfallende Felsenschlucht heranrückte. Durch diese Ausnutzung der Terrainverhältnisse entstand die originelle Grundrifslösung, der packende Aufbau der ganzen Anlage, welche dem reizvollen landschaftlichen Bilde so überzeugend angepafst ist.

Als Baumaterial diente das bei den Felsensprengungen gewonnene Quadersandstein-Material, welches zu Quadern verarbeitet wurde, während man für architektonische und ornamentale Arbeiten, Gewändprofilirungen der Thüren und Fenster, die Gesimse, das Fenstermafswerk,

---

[1]) Joh. Ben. Carpzovios »Analecta Fastorum Zittaviensium« 1716, S. 150: „Nachdem nun der Bau stark fortgesetzet und die Kirche, welche 15 Ellen hoch aus gantzen Felsen gehauen, sammt den dreyen Altären in derselben, und eben so vielen in der Capellen, welche zur lincken Seiten der Kirchen lieget, vollents verfertigt ward, so erfolgte im Jahre 1384 d. 6. Nov. die Einweyhung welche der 3te Ertzbischoff zu Prage Johannes de Genstein" u. s. w.

[2]) Carpzovios S. 154: „Folgender ist das Gemäuer sonderlich an der schönen Kirchen, wie auch das Amtshaus durch Regen und Wind vollents eingefallen, und als endlich im 30jährigen Krieg viel Volck mit dem Viehe sich hinauf salviret, ist auch das was von Eisenwerk übrig geblieben, herausgezogen und Alles gäntzlich öde gemacht worden, so dafs von denen vormahls herrlichen Gebäuden blofse rudera zu sehen, die aber gleichwohl ihrer antiquitaet wegen noch zu admiriren sind und denen Liebhabern Vergnügen geben können."

[3]) Carpzovios S. 150: „Von der Situation des Closters: der gantze Berg ist felsicht, und hat allenthalben hervorragende Klippen und Steine, lieget abgesondert und frey mitten unter denen im böhmischen Walde befindlichen Bergen."

[4]) Prof. Breithaupt »Laus. Mag.« 1846, S. 286: „Dafs des Oybins eigenartige Bienenkorb- oder Glockenform ein Produkt ihn einst umspülender Wassermassen ist, darf als bekannt angenommen werden, weniger aber, dafs die Abrundung seiner südlichen, kolossalen Wandungen auf Abschleifung durch Gletscher zurückgeführt werden soll. An die urzeitliche Wasserperiode erinnern auf und am Oybin wiederholt gefundene und bemerkte Muschelabdrücke, deren sich auch im Thale und im Sandsteine aller umliegenden Höhen vorfanden."

die Rippenkonsolen u. s. w. ein gutes Sandsteinmaterial der umliegenden Bergkuppen benutzte.

Der Haupteingang in das eine vorhandene Schiff erfolgte nicht direkt vom Klosterhofe aus, sondern von einem zweigeschossigen Vorbaue, dessen Erdgeschofs in Uebereinstimmung mit dem offenen Kreuzgang eine gewölbte, offene Halle bildete. Aus dieser führte eine Freitreppe zu dem im ersten Stock gelegenen Kirchenportal, und eine in der Halle selbst befindliche Thüre nach den unter dem Schiff vorhandenen Felsgrüften. Von diesem Vorbaue, welcher im ersten Stock, soweit sich aus vorhandenen Resten feststellen läfst, aus drei auf den Räumen des unteren Geschosses fundirten Räumen bestand, ist aufser den an der Portalwand des Schiffes vorhandenen Wölbungsfalzen, dem Grufteingang und aufser einem links vor dem Kreuzgang vorhandenen — auf unserem Grundrifs nicht weiter berücksichtigten — Gebäudetheile nichts mehr erhalten. Ein interessantes rekonstruirtes Schaubild des Aufbaues der Kirche und Klostergebäude rührt von Kornelius Gurlitt aus dem Jahre 1881 her, in welchem derselbe den Vorbau mit steilem Pultdach bedeckt annimmt, in welches vier mit steilen Giebeln versehene Satteldächer einschneiden.

Die innere Gesammtlänge der Kirche beträgt 29,5 *m*, das Schiff ist 15,40 *m*, der Chor 14,10 *m* lang, während die Breite des Schiffes 10,75 *m*, die des Chores 7,4 bezw. 6,9 *m* beträgt.[5][6])

Der verhältnifsmäfsig sehr lange und schmale, nach seinem polygonalen Abschlufs hin um 0,50 *m* in der Breite verjüngte Chor ist mit drei Seiten des Achtecks geschlossen und der Fufsboden um mehrere Stufen über den Schiffboden erhöht. Der den Chor vom Schiff trennende Triumphbogen steht noch unversehrt und zeigt eine sehr edle Profilirung von abwechselnden Hohlkehlen, Rund- und Birnstäben. Die Höhensteigerung des Schiffes ist eine ganz bedeutende, indem die Umfassungsmauern ca. 23 *m* hoch sind.[7])

[5]) Puttrich »Mittelalterl. Baudenkmale Sachsens« I., Liefrg. 19 u. 20, S. 16 bis 18 nimmt Totallänge von 108 Fufs an, Breite des Schiffes von 38 Fufs, des Chores von 26 Fufs. Sächsische Fufs zu Grunde gelegt, ergeben sich folgende Metermafse: Länge 30,56 *m* (?), Breite des Schiffes 10,75 *m*, Breite des Chores 7,36 *m*.

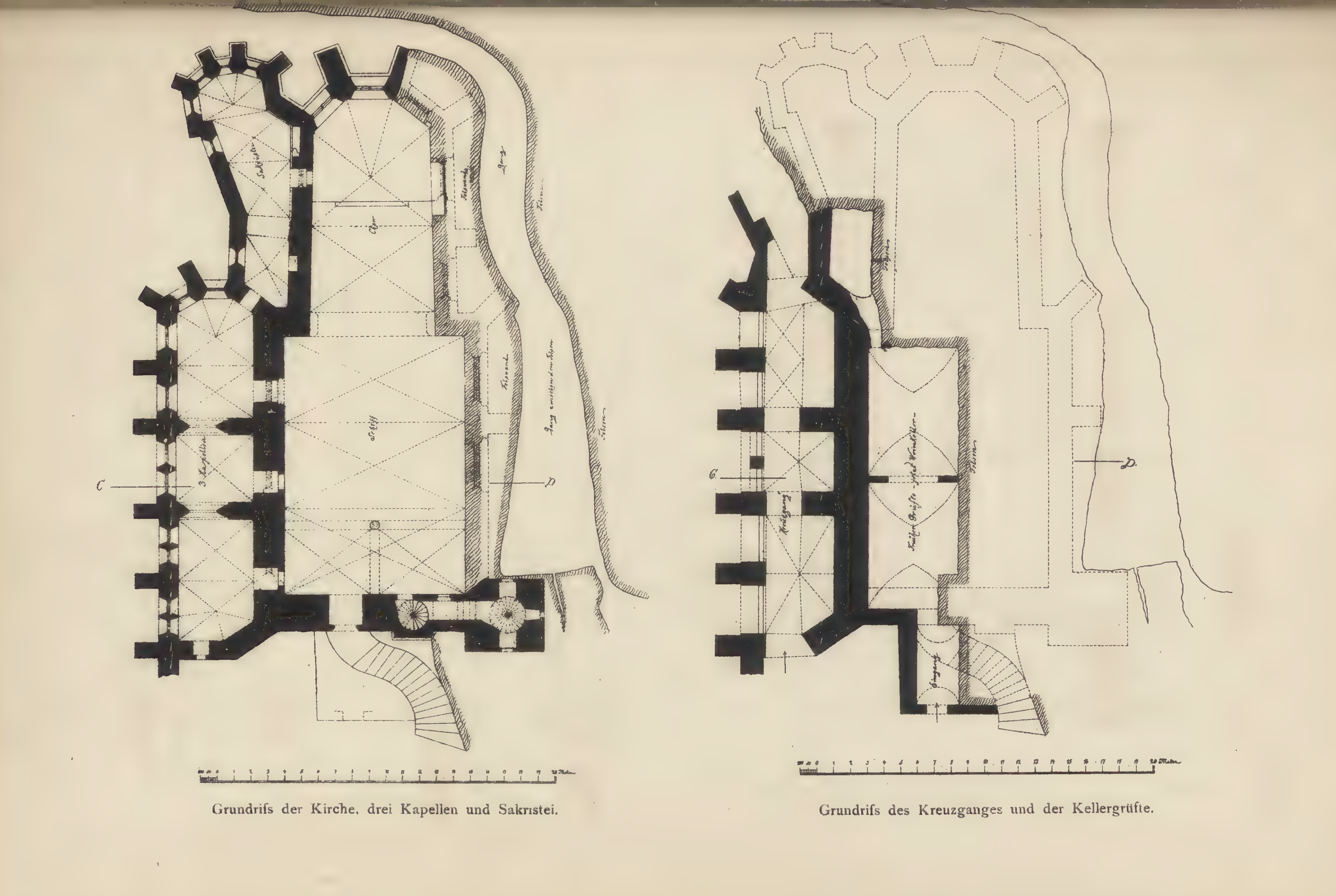
[6]) Moschkau »Oybin-Chronik« S. 221: Gesammtlänge 29,25 *m*, Länge des Schiffes 15,0 *m*, Länge des Chores 14,25 *m*, Breite des Schiffes 11,5 *m* (?), Breite des Chores 7,75 *m* (?).

[7]) Puttrich »Mittelalterl. Baudenkmale Sachsens« nimmt 80 Fufs an. Sächsische Fufs zu Grunde gelegt, ergeben sich 22,64 *m*.

Wie bereits erwähnt, ist der obere, die Fenster enthaltende Theil der rechten (südlichen) Schiffswand und des Chores nebst den betreffenden Strebepfeilerpartieen auf 12 bis 13 *m* hoher Felswand gegründet, während die linke (nördliche) und die übrigen Wände des Chores in ganzer Höhe aufgeführt sind.

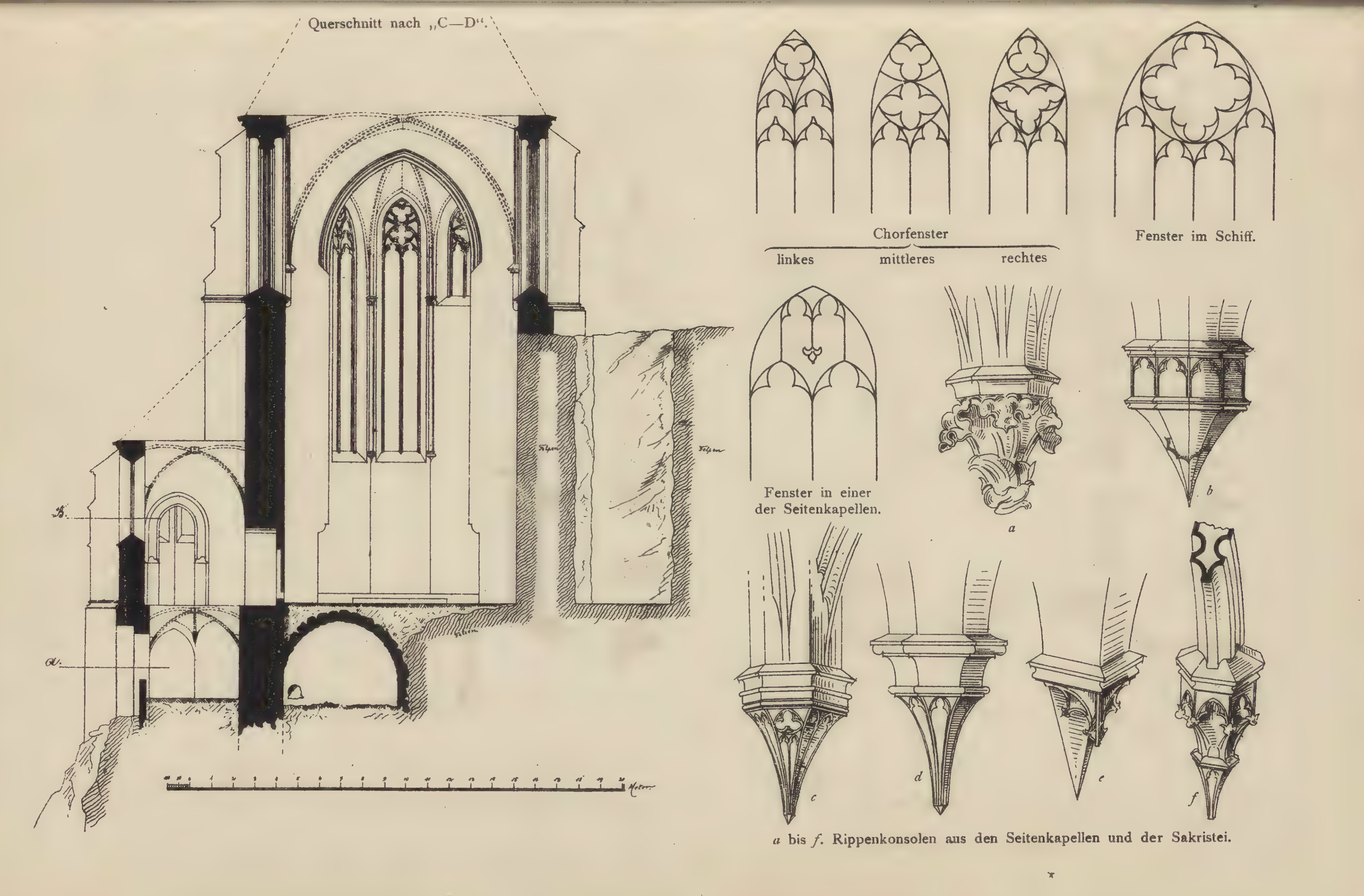
In den Jahren 1512 bis 1515 meifselte man, wahrscheinlich als die durchdringende Feuchtigkeit des Sandsteinfelsens eine Zerstörung der prächtigen Freskomalereien und ein Abstofsen des Wandputzes befürchten liefs, zum Zweck der Trockenlegung der Kirchenfelswand einen Gang zwischen dieser und dem Muttergestein heraus. Das Schiff wurde von drei rechteckigen Kreuzgewölben überspannt, der Chor von zwei solchen und der damit zusammenschneidenden Chorwölbung.

Die mit reicher Profilirung umgebenen Schildbögen der Gewölbe sind theilweise noch gut erhalten, während von den Gewölben nur noch die Rippenanfänger und die sehr niedrigen, in Höhe der Fenstersohlbänke beginnenden Rippendienste, kleine Dreiviertels-Säulchen vorhanden sind. Die langgestelzten Rippen der Chorgewölbe setzten auf sehr schlanken, mit Blätterkapitälen verzierten Wandsäulchen auf, welche in Höhe der Chorfenster-Sohlbänke auf Konsolen beginnen. Gleich hinter der Haupteingangswand befand sich der ca. 4 *m* breite und 4 *m* hohe Orgelchor, welcher aus zwei rechteckigen Kreuzgewölben bestand, welche zwischen Gurtbögen, die von einem mittleren achteckigen Pfeiler gestützt wurden, eingespannt waren. Zugänglich war die Orgelempore durch eine rechts vom Haupteingange, in der mit äufserer Vorlage ca. 2,60 *m* starken Stirnmauer angelegten Wendeltreppe von 1,8 *m* Durchmesser. Diese Wendeltreppe bildet zugleich den Zugang zu dem an der rechten (südwestlichen) Schiffsecke angebauten einfachen Kirchthurme. Derselbe ist auch auf Fels fundirt und geht in seiner quadratischen Grundrifslösung in etwa halber Höhe ins Achteck über. Die ca. 2,20 *m* Durchmesser grofse, massive Wendeltreppe ist indefs nicht mehr vorhanden, sondern in neuerer Zeit durch eine Holztreppe ersetzt worden. Das gröfste Interesse erregen die Fenster, deren reiche, originelle Mafswerks-Ausbildungen alle voneinander verschieden gewesen sind; vorhandene Reste veranlafsten mich, einige Schemas der Mafswerks-Anordnungen und zwar die der drei Fenster des Chorpolygons, eines der

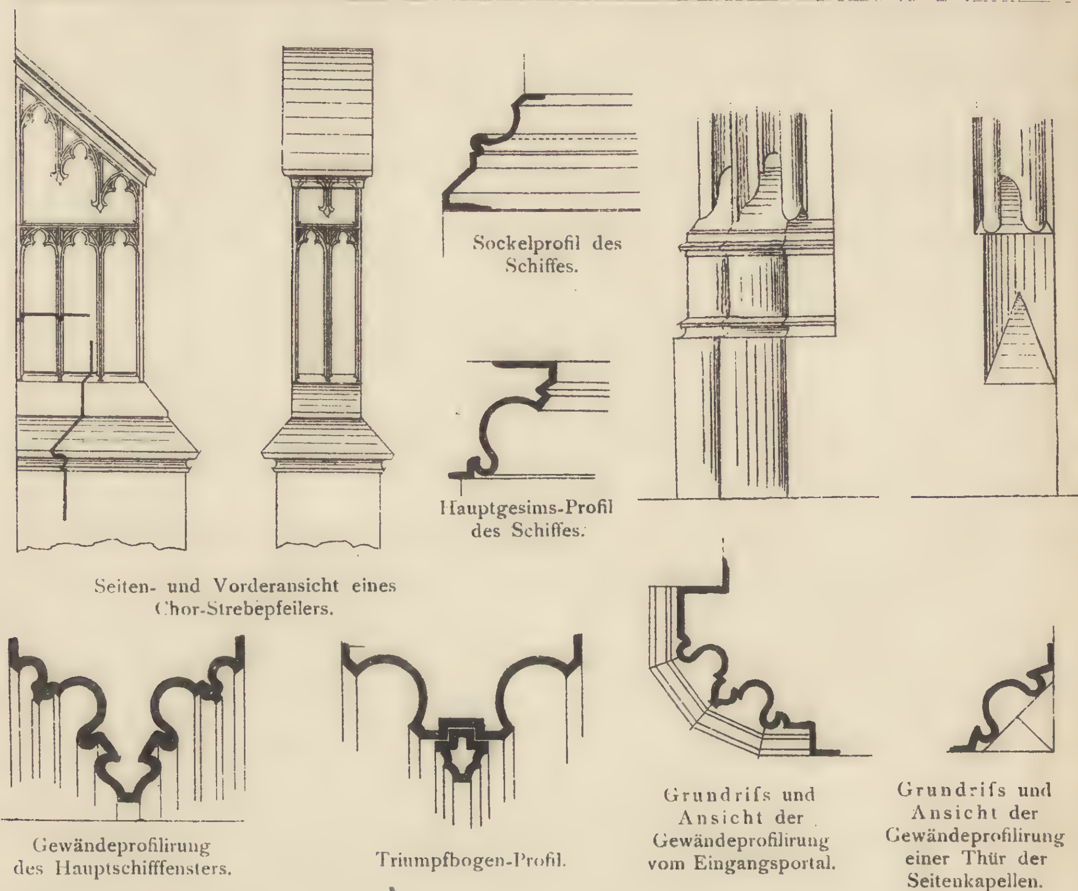


Grundrifs der Kirche, drei Kapellen und Sakristei.

Grundrifs des Kreuzganges und der Kellergrüfte.



a bis *f*. Rippenkonsolen aus den Seitenkapellen und der Sakristei.



Sockelprofil des Schiffes.

Hauptgesims-Profil des Schiffes.

Seiten- und Vorderansicht eines Chor-Strebepfeilers.

Gewändeprofilirung des Hauptschifffensters.

Triumpfbogen-Profil.

Grundrifs und Ansicht der Gewändeprofilirung vom Eingangsportal.

Grundrifs und Ansicht der Gewändeprofilirung einer Thür der Seitenkapellen.

Seitenkapellen und eines vom Schiff an dieser Stelle mitzutheilen.

Der Westgiebel der Kirche hatte über der Orgelempore nur ein grofses Fenster, dessen Mafswerk fehlt, während die südliche Wand zwei Fenster und ein gleich grofses Wandfenster aufweist, welche ebenso wie die drei Fenster der nördlichen Schiffsmauer infolge des an diese sich anlehnenden Kreuzganges mit den darüber befindlichen Kapellen nur von mittelmäfsiger Höhe und Breite sind. Diese Fenster sind durch drei Pfosten getheilt und zeigen theilweise noch erhaltenes Mafswerk.

Die Gewändeprofilirung derselben besteht aus einer grofsen, tiefen Hohlkehle mit Plättchen. Da die südliche Chorlangwand in oberer Hälfte auch auf der Felswand aufsteht, so befinden sich in beiden Langwänden nur mittelhohe Fenster, deren Breite durch zwei Pfosten getheilt ist. Das Chorpolygon schmücken zwei schmale in der Breite durch einen Pfosten getheilte, sehr schlanke Fenster und ein schmales, niedrigeres, dessen geringere Höhe durch die unter ihm vorhandene Felswand bedingt wurde.

Diese Fenster zeigen noch sämmtlich ziemlich erhaltene, bedeutend von einander abweichende Mafswerks-Ausbildungen. Das Hauptportal hat eine Breite von 1,50 *m* und eine Höhe von 4 *m*, sein Gewände besteht aus einer abwechselnd reichen Profilirung von Rund- bezw. Birnstäben mit Hohlkehlen, welche auf Pyramidenflächen eines zweimal abgesetzten polygonalen Sockels auslaufen.

In der nördlichen Schiffswand führen drei Thüröffnungen in die drei hier anstofsenden Seitenkapellen. Die beiden ersten Thüren sind 0,90 *m* breit, 2,30 *m* hoch und haben ein hübsch profilirtes Gewände, welches indefs bei der dritten, 1,30 *m* breiten Thüre fehlt.

Wenn auch der unerbittliche Zahn der Zeit an allen ornamentalen Einzelnheiten und Profilen genagt hat, die Silhouettirung eine immer mattere geworden ist, so läfst das Vorhandene dennoch eine kräftige Detaillirung, vereint mit dem Bestreben nach höchster Kunstvollendung erkennen. Das Hauptgesimse zeigt eine lebhafte, kräftige Profilirung, desgleichen das Sockelprofil der Strebepfeiler. Die obere Partie der Chorstrebe-

pfeiler weist ganz anmuthiges Blendarkadenwerk auf, welches jedoch, wahrscheinlich der nicht zulänglichen Baumittel wegen, bei den übrigen Strebepfeilern nicht zur Ausführung kam. Eine höchst originelle, phantasiereiche Leistung der Bildhauerkunst waren besonders die theilweise noch in Fragmenten vorhandenen Rippenkonsolen der drei Seitenkapellen und der Sakristei. Jede derselben weicht von der anderen ab; bei verschiedener Grundrifsform und Profilirung des oberen Theiles, läuft der untere entweder in geschwungene Pyramiden aus, deren Flächen mit zierlichen Mafswerkreliefs geschmückt waren, oder sie weisen schwebende oder gestützte baldachinartige Endungen auf, oder mystische Thier- und Mönchsgestalten; stilisirtes Blatt- und Knollenwerk stützen die Deckplatte.

Als Beispiele mögen die nach einigen der vorigen Fragmente rekonstruirten und hier abgebildeten sechs Konsolen dienen, welche theils zur Aufnahme einer Diagonalrippe, theils zweier solcher nebst Querrippe bestimmt waren.

Die vom Schiff aus zugänglichen drei Seitenkapellen hat man anfänglich irrthümlicherweise für Prozessionsgänge etc. gehalten. Die erste Kapelle ist 7,3 *m* lang, 4,45 *m* breit, war von zwei Kreuzgewölben überspannt und besitzt in der Aufsenwand je ein Paar gekuppelte Spitzbogenfenster, welche nur ca. 0,60 *m* Oeffnungsbreite haben. Eine kleine in der Westwand befindliche Oeffnung führte in die im verschwundenen Kirchenvorbau angelegt gewesene grofse Kapelle. Die zweite Kapelle, von einem Kreuzgewölbe überspannt, ist nur 4 *m* lang, 4,6 *m* breit und hat zwei Fensterchen, welche durch je einen Pfosten getheilt sind. Die dritte Kapelle, 8,10 *m* lang, 4,5 *m* breit, hat einen flachen dreiseitigen Chorschlufs und war von einem rechteckigen und einem polygonalen Kreuzgewölbe überspannt. Die nördliche Wand hat die der zweiten Kapelle gleiche Anzahl Fenster von selbiger Gröfse und Ausbildung, während der chorartige Wandschlufs zwei Fenster und eine Nische, bezw. Verbindungsthüre nach der hier anschliefsenden Sakristei besafs. Die zwei grofsen, in ihren Gewänden reich profilirten Oeffnungen (1,65 *m* breit und 4,5 *m* hoch), welche jetzt die drei Kapellen verbinden, waren anfänglich durch eiserne Gitter u. s. w. geschlossen, so dafs jede für sich abgeschlossene Kapelle nur vom Schiff aus zugänglich war. An die nördliche Chorlangwand legt sich in ganzer Länge die ebenfalls auf Felsen gegründete Sakristei, ursprünglich ein Betraum für Kaiser Karl IV. Der schräg verlaufenden Richtung der schmalen Felsparthie sich anpassend, weicht sie mit wechselnder Breite von ihrer Längenausdehnung dreimal ab und endigt in das höchst malerisch wirkende Chörlein, welches dreiseitig flach geschlossen ist, und in welchem der Altar gestanden hat. Die ganze Länge beträgt ca. 14 *m*, die Breite 2,6 *m* bis 3,8 *m* und mehr. Gewölbt war die Sakristei mit drei ganz unregelmäfsigen und einem regelmäfsigen Gewölbe über dem chorartigen Schlusse. Auch hier finden sich jetzt noch manche Fragmente ehemaliger Rippenkonsolen von künstlerischer Durchbildung. Die sechs schmalen Fensterchen der Sakristei weisen theils noch hübsche Mafswerkreste auf. Mehrere in den Mauern vorhandene Nischen haben als Paramentenschränke u. dergl. gedient.

Unter dem Schiff befinden sich die bereits kurz erwähnten in ihren Gewölben noch gut erhaltenen Klostergrüfte, welche früher als letzte Ruhestätte der Mönche dienten, jetzt von der auf dem Oybin bestehenden Gastwirthschaft als Weinkeller benutzt werden. Zugänglich sind die Grüfte von der ehemaligen Kirchenvorhalle aus durch einen in dem jetzt noch vorhandenen Vorbau der Portaltreppe angelegten, schmalen Vorraum. Die rechte (südliche) Wand dieses 2,5 *m* breiten, 4,8 *m* langen, mit einem halbkreisförmigen Tonnengewölbe überdeckten Ganges bildet der natürliche Fels, die linke (nördliche) Wand indefs ist Mauerwerk. Dasselbe ist der Fall bei den zwei der Schiffslänge entsprechenden und durch einen 3 *m* im Lichten weiten, 35 *cm* starken gemauerten Gurtbogen voneinander getrennten Grufträumen, indem selbige auf der Südseite durch den anstofsenden Felsen, auf der Nordseite durch die Schiffswand geschlossen werden. Die Grufträume sind je 7,5 *m* lang, 5,4 *m* breit, also von halber Schiffsbreite, ca. 4 *m* hoch und mit einem etwas überhöhten Halbkreis-Tonnengewölbe überdeckt. In der Schiffsmauer besitzt jedes Gruftgewölbe ein kleines, nach dem Kreuzgang ausmündendes Fensterchen. Aus dem zweiten Gruftgewölbe führt eine in der linken Ecke der östlichen Felswand im Jahre 1829 gebrochene kleine Oeffnung in einen unter dem ersten Gewölbejoche der Sakristei befindlichen kleinen Raum, welcher nur ca. 2,5 *m* breit und ca. 5 *m* lang ist, auf drei Seiten aus Fels, auf der vierten aus Mauerwerk besteht.

Dieser ganz geschlossene Raum war nur von oben durch eine in der gewölbten Decke (dem Sakristeifufsboden) angebrachte 1 *qm* grofse und mit Steinplatte verschlossene Oeffnung aus zugänglich, und mag als schauerliches Klostergefängnifs, wahrscheinlicher in den damaligen unruhigen Zeiten als sicheres Versteck der Klosterschätze gedient haben.[8])

Zu erwähnen bleibt uns schliefslich noch der Kreuzgang, welcher sich, wie wir bereits mittheilten, auf jäh abfallender Felsenschlucht gegründet, dem hohen Schiff in ganzer Länge als kühner Stützbau anschliefst. Westlich mündete der schwer-massive Kreuzgang in die ehemalige Kirchenvorhalle aus, südlich führt er nach dem schon durch die grofsen Fensterbogen zu erblickenden romantischen traulich-kleinen Klosterfriedhof, und weiter nach dem mit im Schweizerstil erbauten Restaurationsgebäuden besetzten Gesellschaftsplatz — ein sehr beliebtes Ausflugsziel — auf dessen vorderstem, auf jähem Felsabhange liegendem Theile sich ein köstlicher Ausblick in das schnurgerade gegen Zittau hin sich öffnende, liebliche Oybiner Gebirgsthal darbietet.

Die Lichtlänge des Kreuzganges beträgt 19,5 *m*, seine Breite ca. 4,10 *m* und wird er durch die zwei mittleren Schiffsstrebepfeiler in drei unterschiedlich grofse Theile zerlegt, welche mit verschieden gelösten Kreuzgewölben, von denen indefs nur noch einige Rippenanfänger vorhanden sind, überspannt waren. Jede Abtheilung des Kreuzganges wurde durch je zwei schlichte Fenster beleuchtet, welche alle ca. 2,20 *m* lichte Höhe haben, indefs bezüglich der Lichtbreite sämmtlich verschieden sind. Während die beiden mittleren je 1,45 *m* breiten Fenster nur durch einen kleinen 70 : 80 *cm* starken Pfeiler getheilt sind, werden das erste und zweite Fenster, welche je 2,75 *m* breit und das fünfte und sechste, welche nur 2,10 *m* breit sind, durch kolossale, 1,2 : 1,5 *m* starke Zwischenstrebepfeiler voneinander getrennt, welche zur Schubaufnahme einer Querrippe bezw. zweier Diagonalrippen dienten.

Höxter. Alfred Schubert.

[8]) Moschkau »Oybin-Chronik« S. 120.

Spätgothische Reliquienkreuze.

Mit Abbildung.



Es findet sich in den katholischen Kirchen Ost- und Westpreufsens, selbst in den Landkirchen, eine verhältnifsmäfsig grofse Anzahl kostbarer Reliquienkreuze, welche nicht nur der Beutelust raubgieriger Krieger, zumal in den für die Werke der Kunst so verhängnifsvollen Schwedenkriegen, sondern auch dem fast noch gefährlicheren Zerstörungskriege der modernen Kunstrichtung glücklich entgangen sind. Während die kostbaren gothischen Kelche und die noch kostbareren thurmartigen Monstranzen wegen ihrer wirklichen oder vermeintlichen Unhandlichkeit nur zu oft in den Schmelztiegel wandern mufsten oder doch *„in meliorem formam“* umgearbeitet wurden, so dafs sich nur wenige Prachtexemplare bis in unsere Zeit herüber gerettet haben, behandelte man die Reliquienkreuze mit mehr Schonung, vielleicht eben deshalb, weil der Vorwurf praktischer Unbrauchbarkeit sie viel weniger treffen konnte. In den »Westpreufsischen Bau- und Kunstdenkmälern« sind bereits einige dieser Prachtkruzifixe veröffentlicht und beschrieben worden; andere werden ohne Zweifel noch folgen, und auch die Reliquienkreuze der ermländischen Kirchen werden nicht lange mehr verborgen bleiben, da eine Herausgabe auch der ostpreufsischen Kunstdenkmäler mit denen des Samlandes schon begonnen hat. (Königsberg 1891, Teichert.) Erst wenn dies geschehen, wird es möglich sein, eine ästhetisch und kunsthistorisch gründliche Würdigung dieser eigenartigen Kunstschöpfungen zu unternehmen. Hier mögen, in Anschlufs an die Beigabe Sp. 317/18 nur einige wenige Beobachtungen und Gedanken folgen.

Selbstverständlich kann hier nur von Reliquienkreuzen gothischen Stiles die Rede sein; denn als in dem für die deutsche Kultur eroberten Osten die Kunstthätigkeit begann, war der romanische Stil schon dem gothischen gewichen. Höchstens hätte sich in dem noch in der romanischen Periode angelegten und begonnenen Cisterzienserkloster Oliva bei Danzig manches Werk romanischer Kleinkunst vorfinden können, wenn nicht die vielen Brände

und Plünderungen, welche gerade dieses Kloster erfahren mufste, alle Spuren älterer Kunstthätigkeit gründlich ausgelöscht hätten. In den russischen Ostseeprovinzen gibt es noch romanische Kirchen, möglicherweise auch romanische Werke der Kleinkunst; aber die dortigen Kunstdenkmäler sind zu wenig erforscht oder bekannt, als dafs darüber etwas Bestimmtes gesagt werden könnte.[1])

Man darf auch in dieser Periode hauptsächlich drei Formen von Kreuzen unterscheiden: Hängekreuze, Tragkreuze (Vortrage- oder Prozessionskreuze) und Stehkreuze. Die letztere Form ist erst viel später in Aufnahme gekommen und hat die übrigen Formen fast verdrängt; ja es sind augenscheinlich viele ursprünglichen Hänge- oder Tragkreuze später zu Stehkreuzen umgeformt worden, was nicht selten zu argen Mifsbildungen geführt hat.

In der Periode, um die es sich hier handelt, war an die Stelle des quadratisch erweiterten Ansatzes an den Enden der Arme fast allgemein der Kleeblatt-Abschlufs getreten. Diese Form hat so sehr den ästhetischen Sinn befriedigt und ist allgemein als eine so glückliche empfunden worden, dafs sich dieselbe nicht nur in die Renaissanceperiode hinüber gerettet, sondern geradezu als herrschend erhalten hat, um erst in allerneuester Zeit dem viel nüchternern geradlinigen Abschlufs zu weichen. Diese Thatsache ergibt eine Durchmusterung der ost- und westpreufsischen Kirchen und ihrer Kruzifixe bis zur Evidenz.

In der dekorativen Ausstattung dieser Grundform war nun dem Künstler ein weiter Spielraum gelassen. So wurden die Flächen der Kreuzbalken vielfach mit erhabenem oder eingravirtem Linien- oder Pflanzenornament oder den Leidenswerkzeugen geziert, und wurde entweder das Ganze vergoldet oder doch das Ornament, welches sich dann von dem tiefer liegenden Silbergrunde sehr wirkungsvoll abhob. Bei reicheren Kreuzen findet man die Flächen auch durch Heiligenfigürchen unter Baldachinen, gefafste edle Steine, silberne Rosetten u. dergl. geschmückt. Die Kreuzung der Arme war die natürliche Stelle für reich gefafste Reliquien; auf der anderen Seite findet man in der Regel ein plastisches oder eingravirtes Kruzifix, wohl auch das von einem Engel gehaltene Schweifstuch der Veronika. Auf den Enden der Kreuzesarme wurden gleichfalls Theken mit Reliquien angebracht, oder, was viel häufiger, die Symbole der vier Evangelisten eingegraben oder in farbigem Emailgrund eingelegt, oder endlich, wie an einem werthvollen Kreuze zu Thorn, rosettenartige Blumenornamente aufgesetzt. Die Ränder wurden durch Krabben oder Blumen oder wohl auch durch einen kräftigen spiralförmig gedrehten Draht eingefafst. Reicher aber wurden die Kleeblatt-Abschlüsse der Arme behandelt, indem sich nicht nur die Krabbenornamente um sie herumzogen, sondern auch die Scheitelpunkte der Kleeblätter mit weit ausladenden Kreuzblumen oder in Silber gefafsten Korallen oder Edelsteinen oder auch silbervergoldeten Kügelchen bezw. Rosetten ausgezeichnet wurden. Aehnliche Ornamente steigen nicht selten aus den vier Ecken der Kreuzung hervor. Meistens ist das Kruzifix nicht massiv, sondern nur durch aufeinandergelegte Kupfer- oder Silberplatten, die im Innern durch eine Eisenkonstruktion fest zusammengehalten werden, gebildet.

Die also geformten und dekorirten Hänge- bezw. Tragkreuze wurden nun, wie schon erwähnt, vielfach mit einem Fufse versehen und so zu Stehkreuzen umgestaltet. Bezüglich der Form des Fufses war man nicht in Verlegenheit. Wie fast alles in der gothischen Periode, mufste auch er architektonisch sich aufbauen, und so wählte man jene Form des Fufses, wie sie längst bei Kelchen und Ostensorien üblich war, d. h. auf polygoner Grundfläche mufste sich ein mehrfach gegliederter Schaft erheben, der bei Ostensorien und Kreuzen einfach die Gestalt eines gothischen Thurmes erhielt. Dafs wirklich den Künstlern diese Idee vorgeschwebt hat, tritt namentlich dort sehr klar hervor, wo über dem Hauptknaufe zwischen Zinnen sich ein pyramidales, geschupptes Dach erhebt, dem weiter nichts fehlt, als die abschliefsende Kreuzblume. Diese letztere vertrat eben das Reliquienkreuz selbst. Also ein gothischer Thurm mit Reliquienkreuz auf der Spitze — das ist bei sehr vielen dieser Kreuze die Grundidee. Dafs da aber in den allermeisten Fällen ein Mifsverhältnifs zwischen Unterbau und Kreuz obwalten mufste, liegt auf der Hand. Das Ganze machte meistens den Eindruck, als ob es aus zwei gar nicht zu einander gehörenden und für

[1]) Es sei hier aufmerksam gemacht auf die sehr interessante Schrift von Reinh. Guleke: »Figurentafeln zum Dom von Riga« (nebst Text). Dorpat 1884.

einander bestimmten Theilen rein mechanisch und unorganisch zusammengefügt sei. Das zeigt sich namentlich auch in der eigenthümlichen Weise der Zusammenfügung. Es fehlt nämlich an einem vermittelnden Gliede; es ist kein rechter Uebergang vorhanden; das Kreuz ist einfach unvermittelt auf dem Unterbau befestigt und wächst daraus nicht naturgemäfs und wie von selbst heraus, wie das Kreuz oder die Kreuzblume aus einer Thurmpyramide. Und diese unvermittelte Verbindung zwischen Kreuz und Fufs begegnet uns nicht etwa nur in jener Zeit, wo man die ersten Versuche einer Umgestaltung der ursprünglichen Hängekreuze in Stehkreuze machte, sondern auch noch viel später, als man bereits mit der offenbaren Absicht ans Werk ging, von vornherein ein Stehkreuz herzustellen und auf einem architektonisch gebildeten Unterbau ein eigentliches Reliquienkreuz sich erheben zu lassen. Auch da sind die Kreuze meistens noch ohne besondere Rücksicht auf den Fufs ganz selbstständig behandelt. Man hört nun zwar oft sagen oder liest es in Beschreibungen solcher Kreuze, der obere Theil sei älter, der untere jünger. Das mag in vielen Fällen richtig sein und ergibt sich unschwer aus einer Prüfung der Dekorationsformen; es ist jedenfalls immer zutreffend in den sehr zahlreichen Fällen, wo ein gothisches Kreuz aus einem Renaissance- oder gar Rokokofufs herauszuwachsen scheint; aber in den allermeisten Fällen sind Kreuz und Unterbau gleichzeitig und machen nur wegen eines verfehlten Ueberganges den Eindruck, als hätten sie ursprünglich nicht zusammen gehört, als sei das Ganze nicht aus einem Gusse.

Ein Beispiel dieser so häufig vorkommenden, wenig glücklichen Zusammenfügung bietet ein Reliquienkreuz der Kirche von Barent, Diözese Ermland. Der Fufs ist oval, sechsblätterig gegliedert, die Flächen desselben mit eingravirtem spätgothischem Ornament geziert, die Kanten mit einem kräftigen, gewundenen Draht eingefafst, der unten am Fufse in einem Blatte endet, wie auch die Spitzen der Fufsflächen in ein ähnliches Blatt auslaufen — ein überaus wirksames Motiv. Aus dem flachen Fufse erhebt sich in jäher Steigung ein sechseckiger Schaft, in einer Höhe von 8 *cm* durch einen kapitälartigen Knauf zusammengefafst. In der Fortsetzung erweitert sich sodann der Schaft, um die Basis für den eigentlichen Knauf zu bilden, welcher thurmartig in zwei Stockwerken aufsteigt. Das untere ist ein sechseckiger Tempelbau mit ebensovielen Mafswerksfenstern. Die die Ecken stützenden Strebepfeiler sind oben mit Baldachinen verbunden, unter denen ehemals kleine Statuen gestanden haben mögen, obwohl keine Spur von Konsolen vorhanden ist. Die unteren Ecken zierten einst silberne Rosetten mit Edelsteinen oder Glasstücken als Fruchtknoten. Ueber diesem kräftigen Unterbau erhebt sich, etwas zurücktretend, ein zweites sechseckiges Stockwerk, oben durch einen Knauf zusammengefafst, auf dem das eigentliche Kreuz, das auch nach unten in einem Kleeblatt endet, befestigt ist. Das Kreuz selbst unterscheidet sich nicht wesentlich von anderen dieser Art; auf den vier Kreuzarmen sind die Symbole der vier Evangelisten, auf der Kreuzung ein Kruzifixus, auf den Flächen Pflanzenornamente eingraviert, die Kanten mit Blumen, die Abschlüsse der Kreuzarme mit weit ausladenden, in Silber gefafsten Korallen geschmückt. Auf den Flächen der anderen Seite finden sich in der Kreuzung wie auf den Enden der Arme Reliquien, aufserdem Heiligenfiguren unter Baldachinen: St. Katharina, Maria (eine dritte Figur ist verloren gegangen). Der Charakter des Ornaments weist auf die Zeit um 1500.

Die Frauenburger Domkirche bewahrt ein sehr eigenartig gebildetes Reliquiar, welches wegen seines Fufses hier ebenfalls erwähnt werden mag. Dieser baut sich ebenfalls auf einer sechsblätterigen Fläche thurmartig auf, und auf dem Schlufsknauf eines sechsseitigen pyramidalen Daches ist das Reliquiar, in diesem Falle rund, kapselartig, einfach befestigt. Auch hier ist die Ueberleitung von dem Fufse zum Reliquiar so wenig befriedigend, dafs viele Beschauer zu urtheilen pflegen: die beiden Theile könnten nicht gleichzeitig sein, obschon sie beide augenscheinlich derselben Zeit angehören, nämlich der Regierung des Bischofs Lukas Wetzelrode, des Oheims von Kopernikus (um 1500).

Noch unbefriedigender als bei dem Barenter Kreuze ist der fragliche Uebergang bei einem Reliquienkreuze der Kirche von Putzig bei Danzig (abgebildet und beschrieben in den »Kunstdenkmälern Westpreufsens« Heft 1, S. 59, Beilage Nr. 9), wo auch der Thurmcharakter des Unterbaues besonders deutlich hervortritt.

Neben diesen sozusagen unorganischen Verbindungen von Kreuz und Fufs gehen aber andere einher, welche ich als Versuche einer

organischen Lösung des Problems bezeichnen möchte, bei denen also das Kreuz mehr natürlich aus dem Unterbau sich entwickelt, herauswächst. Dahin rechne ich z. B. ein Reliquienkreuz der Kirche zu Konitz (»Westpr. Kunstdenkmäler« Heft 4, S. 375, Beilage Nr. 4). Der Fufs ist achttheilig mit vier grofsen und vier kleinen runden Blättern; der Knauf besteht aus einem grofsen, mit Email verzierten und mit Glasflüssen besetzten, halbkugelförmigen Knopfe; auf demselben erhebt sich noch ein kurzer achttheiliger, mit Kantenblumen verzierter Schaft und auf diesem erst das Kreuz, allerdings auch an dem unteren Kreuzarme kleeblattartig geschlossen. Nach dem Urtheile des Herausgebers ist der Fufs jünger als das Kreuz, dieses dem XV., jener einer Restauration des XVI. Jahrh. angehörig. Ich kann das nicht recht glauben; aber es mag sein, und die Verschiedenheit der Kantenblumen des Schaftes und der des Kreuzes scheint dafür zu sprechen; aber immerhin ist die Einheit des Stiles unverkennbar und wie sie auch das Bestreben, wenn auch unter Anwendung jüngerer Formen, ein einheitliches Werk herzustellen, und das zeigt sich hauptsächlich in der Anlage und Verzierung des Schaftes.



Glücklicher noch ist der Uebergang vom Fufse zum eigentlichen Kreuz erreicht an einem Altarkreuze der Kirche zu Dirschau (a. a. O. Heft 3, S. 170, Beilage Nr. 2). Der Fufs ist ein unregelmäfsiges Sechseck und mit eingravirten Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn geschmückt, aufserdem mit zwei Engeln, welche eine Reliquienkapsel tragen. Ueber dem Fufse erhebt sich ein kleiner, offener, mit Strebebogen und Wimpergen in rundbogigen Formen ausgestatteter Kapellenbau, darin eine Pietà. Aus dieser Kapelle wächst zunächst ein sechseckiger Schaft heraus, der in einem zweiten Stockwerke sich verjüngt, und an diesem erst setzt das Kreuz an, viereckig, aber mit abgeschrägten Kanten, die wieder mit Rankenwerk besetzt sind. Der sonst den Uebergang erschwerende Vierpafs ist weggeblieben.

Sehr natürlich und geschickt ist der fragliche Uebergang bewirkt bei einem Reliquienkreuz der Kirche zu Rössel in Ermland, dessen Abbildung wir untenstehend bringen. Die Gesammthöhe des Kreuzes beträgt 92 *cm*, die des Fufses 46, die des Kreuzes 46, die Breite der Kreuzarme 33, einschliefslich der Ornamente 36 *cm*. Der Fufs ist sechstheilig, aber unregelmäfsig, mit glatten Flächen, während doch sonst Gravirungen nicht leicht zu fehlen pflegen. Die sechs Flächen werden nach mäfsiger Erhebung zusammengefafst durch einen sechsseitigen Kapellenbau mit Strebepfeilern, dazwischen Mafswerksfenster, bei denen silberne Plättchen die Stelle des Glases vertreten. Darüber eine Zinnenkrönung mit Schuppendach; also auch hier wieder das Motiv eines Thurmbaues. Auf dem Dache setzt sich der Schaft sechsseitig fort mit zwei flachbogigen Nischen auf jeder Fläche. Darüber erweitert sich der Aufbau zu dem Hauptknaufe, wieder ein Kapellenbau mit weit ausladenden Strebepfeilern u. Strebebogen, dazwischen tiefliegende Fenster mit rundbogigem Abschlufs und äufserer Umrahmung durch Eselsrücken. Ueber diesem Knauf erhebt sich ein zweites, minder hohes Stockwerk mit Bogen, Strebepfeilern und Fialen, dann wieder Zinnenkrönung und der Ansatz zu einem Schuppendach. Dann folgt nochmals ein sechstheiliges Glied und über diesem ein dritter Kapellenbau, weniger ausladend, aber reicher in der Anlage und zierlicher in den Formen, mit Fenstern, Spitzgiebeln, Fialen u. s. w. Darüber sieht man wieder den Ansatz eines geschuppten Daches, das aber bald in einen ka-

pitälartigen Knauf übergeht, aus welchem dann sehr natürlich und ungezwungen der untere Kreuzbalken sich entwickelt; denn die Arme ermangeln hier des Kleeblatt-Abschlusses und sind, wenn auch nur durch breite Abschrägung der Kanten, ebenfalls sechsseitig gehalten. Die Kanten der Arme sind mit kräftigen, nicht sehr fein geschnittenen, aber kühn geschwungenen Rankenornamenten, die in grofse, aus Silber getriebene Blumen auslaufen, belebt, die Flächen durch ein eingravirtes Ornament, einen Baum mit kurz abgeschnittenen Aesten. Wo sonst das Kleeblatt den Abschlufs zu bilden pflegt, findet sich hier ein ovales, herzartig eingebogenes Stück, in welchem auf blauem Emailgrund die Symbole der vier Evangelisten sichtbar sind. Auch der Rand ist blaues Email mit vergoldetem Ornament; ebenso ist auch das Innere des Nimbus mit Email ausgefüllt, darauf ein griechisches Kreuz. Der Rand des Heiligenscheines ist mit grünen und rothen Steinen besetzt. Die Figur des Heilandes ist tüchtig in Silber gearbeitet und ohne Vergoldung, mit dem Ausdrucke tiefsten Schmerzes. Der Heiland ist, so scheint es, als todt gedacht; in dem mäfsig geöffneten Munde wird die Zunge sichtbar. Aus den Wunden strömt das Blut heraus, das der Fufswunden fängt ein Engel mit einem Tuche auf.

Eigenartig bei diesem Kreuze ist ein aus einer Fläche des Fufses weit hervorspringender Edelstein, der gar nicht motivirt erscheint. Aber ursprünglich war es auch nicht ein Stein, sondern eine gefafste Reliquie, die eben, weil sie dem Volke zum Kusse dargeboten wurde, etwas weit hervortreten mufste. Bei einer späteren Restauration hat man die Stelle der wahrscheinlich verloren gegangenen Reliquie durch einen Edelstein ersetzt. Dafs es so ist, beweist ein Inventar aus dem Jahre 1597, in welchem das Reliquienkreuz also verzeichnet steht: *„Crux argentea inaurata sat magna cum crucifixo in parte superiori et pacificali in basi“*. Und 1609: *„Crux magna suis locis deaurata, in cuius pede reliquiarium orbiculare“*, und so auch in den späteren Verzeichnissen.[2])

[2]) Ehemals besafs dieselbe Kirche noch andere kostbare Kreuze, z. B. 1609: *Crux tota deaurata cum 15 corallis, in cuius pede Veronica, crux tota deaurata cum corallis 12 et aliis lapillis.* Ein spätgothisches aus vergoldetem Kupfer, in den Formen und Ornamenten roh, findet sich noch vor. Der Fufs, ebenfalls ein Architekturstück mit Strebepfeilern, ist nur mehr zum Theil erhalten.

Noch etwas anderes ist bei diesem Kreuze bemerkenswerth, nämlich die Form und Gestaltung des Ganzen, besonders die Form der oberen Kreuzarme. Die älteren Kruzifixe haben gerade Kreuzbalken. Später begegnen uns vielfach geschwungene Arme, anfangs nur wenig und in sanfter Biegung, später immer kühner. So z. B. bei einem Altarkreuz der Kirche zu Mehlsack (Gothisch mit Renaissancefufs), wo die sanfte Schwingung der Querbalken noch sehr angenehm wirkt. Unser Rösseler Kreuz ist nun offenbar als Baum gedacht — *crux fidelis inter omnes arbor una nobilis* — mit kühn geschwungenen Aesten und Zweigen und reichem Blätterschmucke.[3])

Aehnlich freiere Formen finden sich in den Kirchen des Ostens auch an spätgothischen Triumphkreuzen *(crux pensilis inter altare et populum)*. Ein derartiges Holzkreuz bewahrt z. B. eine ermländische Landkirche (Schellen). Es hat einen geraden Stamm mit sanft geschweiften Querarmen. Die Flächen der Arme sind durch einen in der Mitte laufenden Rundstab sehr wirkungsvoll verziert. Auf den Enden sind Holztäfelchen im Vierpafs mit vier rechtwinkeligen Uebergängen zwischen den Bogenansätzen, darauf die Schrift: *J. N. R. J.* mit den Symbolen der Evangelisten, befestigt. Eine Restauration des Kreuzes fand, laut Inschrift, 1679 statt. Die Hauptform blieb unberührt und es kamen nur einzelne Zuthaten in Renaissanceformen hinzu.

Braunsberg. Dittrich.

[3]) [Diese geschwungene Form der Querbalken begegnet in den Miniaturen schon viel früher, und die bereits den romanischen Kaseln in Gestalt des Gabelkreuzes aufgehefteten Börtchen bezeichnen vielleicht das erste Auftreten dieser Kreuzform, welche ohne Zweifel mit der uralten Auffassung des Kreuzes als Lebensbaum im engsten Zusammenhange steht. Aus ihr ergab sich für das Kreuz die so bezeichnende grüne Farbe schon dort, wo dasselbe sonst noch keinerlei Erinnerung an den Baum zeigte. Als solcher erscheint es aber schon öfters im XII. Jahrh., indem abgeschnittene Aeste ringsum die Balken bordiren. Sie haben sich in der spätgothischen Periode zu den Krabben und Schnecken entwickelt, welche vielfach, zumeist in einer gewissen Abwechselung, die Kreuze (zumal in Deutschland) einfassen, als höchst wirkungsvoller Dekor. Am meisten empfiehlt derselbe sich für die Vortragkreuze, welche sich ohne solche ringsum laufende Verzierungen in der Luft zu scharf und unvermittelt abheben. Die Silhouetten-Gliederung, die ihnen dadurch zu Theil wird, ist ein sehr dankbares Motiv, welches sich natürlich um so besser bewährt, je gröfsere Dimensionen das Kreuz hat.] D. H.

Nachrichten.

† Alexander Straub,

Generalvikar und Offizial der Diöcese Strafsburg, ist am 27. Nov. d. J. im Alter von 66 Jahren seinem umfassenden, höchst segensreichen Wirkungskreise durch jähen Tod entrissen worden zum gröfsten Leidwesen des ganzen Klerus, bei dem er in hohem Ansehen stand, der gesammten Bürgerschaft, die ihn wegen seiner Verdienste um die Stadt, zugleich seine Geburtsstadt, sehr hoch schätzte, des „Vereins zur Erhaltung der Alterthümer in Elsafs-Lothringen", dessen Vorsitzender und Seele er war, des Vorstandes unserer Zeitschrift, dem er seit dem Tage ihrer Gründung als eifriger und einflufsreicher Vertreter ihrer Grundsätze und Richtung angehörte. Auf die römische und fränkische Periode wie auf das Mittelalter erstreckten sich seine langjährigen, unermüdlichen Studien und Forschungen. Die zahllosen und bedeutsamen Fundstücke, welche in seinem Vereinsgebiete durch die von ihm geleiteten höchst erfolgreichen Ausgrabungen zu Tage gefördert wurden und die Zierde des Strafsburger Museums bilden, sind von ihm eingehend beschrieben worden; bei dem Ausbau und der Ausstattung des Münsters waren seine Untersuchungen und Kenntnisse von mafsgebender Bedeutung; die Konservirung aller alten Kunstdenkmäler war ihm eine wahre Herzensangelegenheit, und das Vertrauen, welches er weithin genofs, ist auch der modernen, zumal kirchlichen Kunstthätigkeit wohl zu statten gekommen. Den feinen Kunstsinn, der ihn beseelte, bewährte er namentlich in der Anlage und beständigen Vermehrung seiner ausgesuchten und werthvollen Privatsammlung, welche er seiner Vaterstadt als glänzendes Erbstück vermacht hat. Das ehrenvollste Andenken ist dem hochverdienten Manne gesichert. S.

Ein neuer Seiden-Brokatellstoff,

der für den kirchlichen Gebrauch recht geeignet erscheint, ist jüngst aus der hier bereits wiederholt erwähnten Webereianstalt von Th. Gotzes in Krefeld hervorgegangen. Derselbe verdankt dem Bedürfnisse seine Entstehung, neben den glänzenden Sammet-Brokaten mit und ohne Frisé-Verzierungen auch einen wohlfeilen und doch durchaus würdigen und soliden Stoff für die kirchlichen Paramente zu gewinnen, der Zartheit mit Stärke, Farbenschönheit mit passender Musterung verbindet. Als Vorbilder hierfür erschienen die als gemischte Stoffe bezeichneten Brokate, die im Anfange und um die Mitte des XVI. Jahrh. zahlreich aus Italien und Spanien in Deutschland eingeführt worden sind, um namentlich zu Kaseln verarbeitet zu werden, als welche sie sich auch vielfach in unseren Paramentenkammern, meistens in gelber Musterung auf weifslichem oder röthlichem Grund, erhalten haben. Eine nähere Untersuchung derselben hat ergeben, dafs manche von ihnen nicht aus Leinen und Seide, wie bis dahin allgemein angenommen ward, sondern aus reiner Seide gewebt sind, und ihre kräftige Bindung hat den Weg gezeigt zur Behandlung des neuen Gewebes, welches seine Vorläufer an Festigkeit vollkommen erreicht, an Regelmäfsigkeit in der Technik, an Schönheit der Muster und ihrer Farben sogar noch übertrifft. Wenn dieser neue Brokatellstoff ungeachtet seiner Stärke von grofser Weichheit ist und daher sehr förderlich für den leichten und gefälligen Faltenwurf, so hat dieses darin seinen Grund, dafs er nur aus Seide besteht, wenn er trotzdem erheblich — um ein Drittel — billiger ist, als der wohlfeilste Sammet-Brokat, so findet das in dem Umstande seine Erklärung, dafs sein unterer Boden aus Rohseide gebildet und nur die, dadurch sehr geschützte, Oberseite aus Edelseide hergestellt ist. Aus ihr besteht also auch das eigentliche Dessin, für welches sich natürlich die gelbe Farbe empfiehlt, die sich goldig vom Grunde abhebt. Dieser kann nach Bedürfnifs Weifs, Roth, Violett und Grün genommen werden und seine Köperbindung ist um so geeigneter, das Dessin nicht blos klar und bestimmt, sondern in einer Art von Reliefirung heraustreten zu lassen, welche die Wirkung in der Ferne noch steigert und den Reiz des Schillernden hinzufügt, auf den es für den Effekt so wesentlich ankommt. Dafs das Muster stets dem spätgothischen Formenkreise in seinen einfachsten und wirkungsvollsten Gebilden entnommen, und der engste Anschlufs an die besten alten Vorlagen angestrebt wird, versteht sich eigentlich schon von selbst. — Allem Anscheine nach füllt also dieser neue Stoff eine vielfach empfundene Lücke aus, indem er auch für arme Kirchen erschwinglich ist und in reicheren für den Gebrauch an den Wochentagen sich eignet, indem er des ferneren gerade für das durch die liturgische Tagesfarbe zumeist begehrte weifse Parament sich empfiehlt, für welches in Sammet doch trotz aller Versuche die völlig befriedigende Lösung sich noch immer nicht recht ergeben will, indem endlich dadurch der Reiz der doppelten Farbe erreicht wird, den doch der Sammet nur in beschränktem Mafse zu bieten vermag. Dafür hat der letztere freilich die Wärme und die Feierlichkeit des Tones voraus, der ihm, zumal in der Verbindung mit Gold, für die eigentliche Festkleidung des Priesters doch stets den Vorzug vor allen anderen Stoffen einräumen wird. — Wenn für ihn die Kreuze und Stäbe mit farbigen Ornamenten oder Figuren auf goldgesticktem Grund, bezw. die mit Goldfond versehenen kölnischen Borten die passendste Ausstattung und Verzierung bilden, dann werden für den neuen Seiden-Brokatellstoff fast noch mehr Seidenborten sich empfehlen, welche in etwas dunkleren, aber sehr bestimmten Farben gehalten sind, namentlich in einem kräftigen Roth und Blau, sowie in einem goldigen Gelb und frischen Grün. Diese Farben müssen aber sehr vorsichtig und mafsvoll gegeneinander abgewogen werden, damit keine von ihnen allzusehr vorwiegt. Die in allerlei Spielarten vorkommenden alten Rankenmusterungen sind hierfür am meisten zu empfehlen, viel weniger die Rosetten und Bäumchen, weil sie zu ungleichmäfsig den Grund bedecken, der eigentlich nur in der schillernden Goldfarbe gröfsere Parthien einheitlicher Färbung erträgt. Schnütgen.

Bücherschau.

Architektonische und ornamentale Formenlehre. Ein Lehrbuch für die Schule und das Haus, von Theodor Seemann. Mit 256 Abbildungen. Leipzig 1891, Verlag von Karl Scholtze.

Das vorliegende Lehrbuch erfüllt den Zweck, in die Entwickelungsgeschichte der Baukunst und ihres Ornamentes einzuführen, in vortrefflicher Weise, indem es in dem „theoretischen Theil" die allgemeinen Gesichtspunkte behandelt, in dem „praktischen Theil" die Architektur nach den Ländern vorführt, in denen sie sich entfaltet, bezw. nach den Stilarten, in denen sie sich ausgestaltet hat. Die drei Abschnitte des I. Theiles machen daher mit den Gesetzen für die Proportion, Symmetrie u. dergl., für die Farben und deren Symbolik, für das Pflanzen- und Thierornament bekannt, also mit Verhältnissen, deren Kenntnifs für das Studium der Baukunst sehr wichtig sind und über die etwas Zuverlässiges nicht leicht, zumal nicht in knapper Zusammenstellung, zu finden ist. Diese liegt hier vor, und zwar in einer gewissen Vollständigkeit und anschaulichen Klarheit. Kleinere Unrichtigkeiten, z. B. dafs das Kleid des Papstes violett, dafs es der gothischen Ornamentik nicht gelungen sei, dem Eichenblatt „einen dem Auge angenehmen Schwung zu verleihen", thun dem Werthe dieses Theiles keinen erheblichen Eintrag. — Aber auch der II. Theil verdient alle Anerkennung wegen der bestimmten und fafslichen Art, mit welcher in seinen sechs Abschnitten die orientalische Kunst in ihren zehn Besonderungen, die klassische, die mittelalterliche, die Renaissance-Kunst, der Holzbaustil und der Stil der Gegenwart erklärt werden, an der Hand zahlreicher sehr geschickt ausgewählter, über den landläufigen Kreis erheblich hinausreichender, dazu vorzüglich ausgeführter Abbildungen. Wenn der Verfasser im letzten Abschnitte die Renaissance als die nothwendige „Grundlage der modernen Kunst" erklärt, wird er sich doch nach überzeugenderen Gründen umsehen müssen, als dafs „sie dem Künstler die freieste Bewegung gestatte, und in der That das Schönste sei, was die Kunst hervorgebracht habe". B.

Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terracotta-Architektur. Von Fritz Sarre. Mit 17 Tafeln. Berlin 1890, Verlag von Trowitzsch & Sohn.

Die Anzeige des vorstehend genannten Werkes in dieser Zeitschrift sei dadurch erklärt, dafs dasselbe durch Fleifs, Methode und Ausstattung sich bemerkbar macht. Im Uebrigen hat der darin behandelte Bau nichts von christlichem Geiste an sich, sondern ist völlig im Stile der antiken, durch den germanischen Geist modifizirten Kunst, der deutschen Renaissance, im Jahre 1554 hergestellt. Die Portale sind in Sandstein ausgeführt, die unteren Friese in Kalkstein, die Gesimse dagegen, die Fenster-Architektur, die oberen Friese und die Lisenen in gebrannten Steinen, während die Mauermassen geputzt sind. Die technisch wie künstlerisch bedeutenden Werkstücke in Terracotta sind von Statius v. Düren in Lübeck hergestellt, doch ist es fraglich, ob dieser auch an den Entwürfen betheiligt war, und ebenso unentschieden erscheint die Frage, ob der Hofmaler Erhard Altorfer der Baumeister gewesen ist. Der mitgetheilte Brief dürfte sich doch auf ein anderes, weniger bedeutendes Werk beziehen, aber mit Recht wird der Herr Verfasser die Mitwirkung der gleichfalls in Lübeck angesessenen Gabriel v. Aken und Valentin v. Lira (Liere?) auf die Maurerarbeiten beschränken. Sehr dankenswerth ist die Uebersicht der um dieselbe Zeit vorkommenden Künstler in Mecklenburg und ebenso der Abdruck der Dokumente, welcher freilich nicht allzu korrekt zu sein scheint. Die beigegebenen Tafeln sind vortrefflich, doch ist zu bedauern, dafs dem Verfasser nicht ältere Aufnahmen des Fürstenhofes zu Gebote standen, da die Wiederherstellung desselben, wie er angibt, nicht mit der Bescheidenheit ausgeführt ist, welche man bei Restaurationen zu fordern berechtigt ist. L.

Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des X. und XI. Jahrh. in kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen von Stephan Beissel S. J. Mit 26 unveränderlichen Lichtdrucktafeln, herausgegeben von G. Schrader, Pfarrer zu Göttingen u. F. Koch, Domvikar zu Hildesheim. Hildesheim 1891, Druck und Verlag von August Lax.

Das Evangelienbuch des grofsen Hildesheimer Kirchenfürsten zählt zu den nach Inhalt und Ausstattung hervorragendsten Werken der christlichen Kunst, welche um die Wende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung entstanden. Die Veröffentlichung einer so genauen, mit trefflichen Abbildungen versehenen Beschreibung der Handschrift, wie sie nunmehr vorliegt, ist daher freudig zu begrüfsen, umsomehr, als der Verfasser nicht nur lediglich das Ergebnifs seiner Studien bezüglich dieses Evangeliars mittheilt, sondern auch den Zusammenhang desselben mit anderen gleichzeitigen Werken entwickelt und darlegt. Diese vergleichende Beschreibung bildet den umfangreichsten und weitaus interessantesten Theil des Buches, in welchem die verwandten Kirchenbücher zu Prag, Utrecht, Berlin, Brüssel, Bamberg, München u. s. w. rücksichtlich ihrer kunstgeschichtlichen wie auch liturgischen Bedeutung eingehend behandelt werden. Nicht minder werthvoll erscheinen die in einem besonderen Theile des Buches niedergelegten Forschungen über die Perikopen-Verzeichnisse vom VIII. bis XII. Jahrh., für die Bernward's Werk neben einer grofsen Anzahl deutscher und fremder Handschriften die Grundlage bildet, und welche ein annäherndes Bild der Entwickelung des Comes in diesem Zeitraum zu bieten vermögen.

Der Zusammenhang der Bernwardinischen Kunstthätigkeit mit derjenigen Süddeutschlands, auf welche der Unterzeichnete schon gelegentlich der Beschreibung einer Bilderhandschrift in der Beverinischen Bibliothek zu Hildesheim in dieser Zeitschrift (III. Jahrg. Sp. 137 ff.) hingewiesen, wird durch die Beissel'sche Abhandlung über das Evangelienbuch des hl. Bernward bestätigt. Derselben sind 26 Lichtdrucke beigefügt, welche den kostbaren Einband, die Weihe-Inschrift sowie den bild-

nerischen Schmuck der Handschrift wiedergeben. Letzterer zeigt die Eigenartigkeit der Komposition nach Inhalt und Malweise vollauf. Zur weiteren Erkenntnifs der Wirkung der Bilder, hätte die Ausführung einer Darstellung in Farbendruck wesentlich beigetragen, auch einen Vergleich gestattet mit den neuerdings erfolgten Veröffentlichungen der reich ausgestatteten Werke des Karolingischen Zeitalters, denen das Hildesheimer Evangeliar in Farbe und Zeichnung nachsteht. — Immerhin haben Verfasser, Herausgeber und Verleger der Beschreibung mit derselben einen wichtigen Beitrag zur Geschichte und Beurkundung jener liturgischen Bücher geliefert, welche als gewichtige Zeugen christlicher Kunstthätigkeit im frühen Mittelalter noch heute unsere Bewunderung erregen, unser vollstes Interesse wachrufen. Heimann.

Ueber die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher mit besonderer Rücksicht auf den »Liber Regum seu Historia Davidis« stellt Privatdozent Dr. Rudolf Hochegger in einer mit einer Facsimile-Tafel versehenen, bei Otto Harrassowitz in Leipzig erschienenen Broschüre sehr eingehende Untersuchungen an, die alle Beachtung verdienen. An die Beschreibung des Innsbrucker Sammelbandes, der die drei Blockbücher der »Biblia pauperum«, der »Ars moriendi«, des »Liber Regum« enthält, knüpft der Verfasser zunächst Erörterungen über den Zweck der Blockbücher, die er nicht für Malerbücher (wie Laib und Schwarz), noch für blofse Andachtsbücher (wie Schnaase und Lützow), sondern für eigentliche Unterrichtsbücher hält, wie sie die Beschaffenheit der Unterrichtsmittel im XV. Jahrh. erfordert habe. Auch aus dem Inhalt und der Form der Blockbücher, sowie aus deren zahlreichen Auflagen und verhältnifsmäfsig sehr geringen Anzahl von erhaltenen Exemplaren sucht er diese seine Haupt-These zu begründen. Sodann werden die drei den Innsbrucker Sammelband bildenden Blockbücher einer eingehenden Analyse unterworfen, aus denen Folgerungen in Bezug auf ihre Ursprungszeit (1450 bis 1468) und ihren Ursprungsort (Niederrhein) gezogen werden. Gründliche Beschreibung und kunstgeschichtliche Würdigung des »Liber Regum« bilden den Schlufs der sehr verdienstvollen Schrift, welche in Bezug auf diese jetzt sehr zeitgemäfse Frage die Forschung erheblich fördert. D.

Aus der Mappe eines verstorbenen Freundes (Friedrichs von Klinggräff), von Heinrich Freiherrn Langwerth von Simmern. 2 Bände. 8⁰. Berlin 1891, Behr.

Ein in vielfacher Beziehung sehr bemerkenswerthes Buch, zunächst durch das vom Herausgeber entworfene Lebensbild seines geistvollen, für das Gute und Schöne begeisterten Schwagers, sodann durch die auf die wichtigsten, unsere Gegenwart bewegenden Fragen bezüglichen, in einem „Nachworte" des Herausgebers zusammengefafsten Aufzeichnungen des letzteren. Hierorts kann nur eben auf das die Kunst Betreffende hingewiesen werden. Wie durchweg auf den anderen in Betracht gezogenen Gebieten, bildet da gewissermafsen den Grundton der Ausspruch: „Das Einzige, was uns Deutsche retten kann, ist der Versuch, den vom Christenthum in jahrhundertelanger Arbeit geschulten, echten deutschen Geist wieder zur Herrschaft zu bringen." In der Architektur erblicken die Verfasser die Grundlage aller bildenden Kunst. Innerhalb des Bereiches derselben gilt es, die durch den pseudoantiken Humanismus verdrängte Gothik wieder zu beleben. In einschneidender Weise wird das „welsch-klassische Ideal", im Gegensatze zum echt-deutschen Wesen, charakterisirt, sowie im weiteren Verfolge das durchschnittliche, in ursächlichem Zusammenhang mit unserem Unterrichtswesen stehende Verhalten der „Gebildeten" zu den Hervorbringungen der Kunst. Besonders beachtenswerth ist die ins Einzelne gehende Beweisführung, dafs die Gothik nicht blofs für kirchlichen Zwecken Dienendes sich vorzugsweise eigne: „Kein Stil der Welt", so heifst es auf S. 178 Bd. 2, „ist so zu Profanbauten geeignet, weil keiner so sehr und so leicht Schwierigkeiten überwindet. Bei absoluter Freiheit von aller Symmetrie kann er jede Verschiedenheit des Niveaus benutzen; er kann jede Art von Material, jedwede Bogenform verwenden, stets das Material und die Konstruktion zeigend." — „Für uns Deutsche bleibt die antikisirende Klassizität nun einmal falsch; deutscher und klassischer Geist widerstreben sich so sehr, dafs sie einander ausschliefsen." (Bd. 2 S. 5.) Der verstorbene Verfasser hat sich nicht darauf beschränkt, seiner vorstehend gekennzeichneten Anschauungsweise in Worten Ausdruck zu geben: auf seinem Landsitze Pinnow bei Neubrandenburg (Mecklenburg-Schwerin) verwirklichte er dieselbe durch das Erbauen einer Behausung und durch deren innere Einrichtung in entschieden gothischem Stil. Beides bestand derart die Probe, dafs Freiherr Langwerth in Bezug auf seinen Landsitz Wichtringhausen, im Hannoverschen, dem Vorgange des „verstorbenen Freundes" zu folgen sich veranlafst fand. Auf Grund eigener Erprobung, als Gast beider Verfasser, kann seinerseits der Unterzeichnete Diejenigen beruhigen, welche die vielfach laut gewordene Besorgnifs hegen oder zu hegen vorgeben, die Gothik sei unvermögend, den „Anforderungen des modernen Kulturlebens" zu genügen.

Köln. A. Reichensperger.

Beitrag zur Geschichte der Maltechniken. Vollständige Anleitung zur Freskomalerei.

Unter diesem Titel gibt Franz Gerh. Cremer nach Art des Handbuches der Malerei vom Berge Athos recht brauchbare Fingerzeige für die praktische Ausführung der soliden Freskotechnik, die leider bei unsern Kirchenmalereien so selten zur Verwendung kommen kann. Der Anfänger in der Technik findet in diesem Broschürchen hinreichende Auskunft über Einrichtung der Kartons, über die Bereitung und Behandlung des Mörtels und die verwendbaren Farbenstoffe. Im Wesentlichen ist ziemlich alles angegeben, was zur Freskomalerei zu wissen nothwendig ist. Sache der Uebung und Erfahrung bleibt es, diese Technik mit Sicherheit zu verwenden. Göbbels.

Von Erich Frantz's »Geschichte der christlichen Malerei« beginnt endlich der II. (Schlufs-) Theil zu erscheinen, dessen Vollendung bis Ostern 1892 zu erwarten ist, mit Einschlufs der alsdann nachzu-

liefernden Bilder. Er wird die Zeit von Giotto bis zum Tode Raffaels umfassen. Die I. Lieferung behandelt Giotto und dessen Schüler resp. Nachfolger. Giotto wird an den Hauptstätten seiner Thätigkeit in Assisi, Rom, Padua, Florenz, Neapel vorgeführt, indem seine Gemälde-Cyklen sowohl nach ihrer künstlerischen wie namentlich auch nach ihrer ikonographischen Seite eingehend besprochen werden. Sodann werden seine näheren und entfernteren Schüler an der Hand ihrer zahlreichen Wand- und verhältnisfmäfsig spärlichen Tafel-Gemälde gewürdigt. Klarheit der Darstellung, Wärme der Auffassung und Schönheit der Sprache zeichnen diese neue Lieferung aus wie den ganzen ersten Band. σ.

Der „Grundrifs der Geschichte der bildenden Künste" von Dr. Adolf Fäh beginnt in der vor Kurzem erschienenen V. Lieferung die Behandlung der romanischen Kunst, deren Architektur und Plastik unter Beigabe zahlreicher, zumeist in den Text aufgenommenen Illustrationen eingehend besprochen wird. Zunächst werden „die romanischen Bauformen" im Allgemeinen erklärt in Bezug auf Grundplan, Innengestaltung, Säulenformen, Ornament u. s. w., sodann wird „der romanische Kirchenbau" in der Entwickelung dargelegt die er in Deutschland genommen hat, aber auch in Italien, Frankreich, Spanien, England, den skandinavischen Ländern. Gut ausgewählte und ausgeführte Abbildungen, die zum Theil den Reiz der Neuheit haben, markiren den Entwickelungsgang. Dem „romanischen Profanbau" ist ein eigener Abschnitt gewidmet. „Die Plastik" in Edelmetall und Bronze, in Stein und Holz erfährt übersichtliche Darstellung. Das ganze Heft erscheint in Wort und Bild als eine sehr ansprechende und lehrreiche Abhandlung, recht geeignet, in die nähere Kenntnifs dieser wichtigen Kunstperiode einzuführen. σ.

„Zur Erinnerung an Heinrich Otte." Otte's Leben und Wirken dargestellt von Dr. J. Schmidt. »Zur Glockenkunde.« Nachgelassenes Bruchstück von Heinrich Otte. Herausgegeben von der histor. Kommission der Provinz Sachsen. Mit 12 in den Text gedruckten Abbildungen. Halle a. d. Saale 1891, Verlag von Otto Handel.

Eine sehr sorgfältige Zusammenstellung sämmtlicher Veröffentlichungen des ebenso gewissenhaften und gründlichen als fruchtbaren Schriftstellers enthält der I. Theil dieses Heftes. — Der II. Theil desselben besteht in einer Ergänzung zu Otte's 1884 in zweiter Auflage erschienenen vortrefflichen »Glockenkunde«, d. h. in einem zum Theil von ihm fertiggestellten, zum Theil nur angelegten, daher von seinem treuen und hochverdienten Mitarbeiter Oberpfarrer E. Wernicke druckfertig gemachten Manuscript, welches „neue Beiträge zur Kunde der ältesten Glocken, mit besonderer Berücksichtigung der Provinz Sachsen" enthält. Neues Licht tragen dieselben in dieses der Aufhellung noch recht bedürftige Gebiet und mit Interesse, ja mit Pietät folgt man den klaren Darlegungen des ehrwürdigen Verfassers, dessen müder Hand mitten in der Arbeit die rastlose Feder entfallen ist. D. H.

Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. de Waal. V. Jahrgang. Rom 1891, Tipografia sociale. (In Kommission der Herder'schen Verlagshandlung.)

Der eben vollendete V. Jahrgang dieser vorzüglichen Zeitschrift schliefst sich den vorhergehenden würdig an. In dem einen Heft tritt mehr die Archäologie, in dem anderen mehr die Geschichte in den Vordergrund, im Allgemeinen aber behauptet letztere das Feld mit besonderem Erfolg. Die archäologischen Aufsätze knüpfen zumeist an neue Entdeckungen an und erscheinen daher als eine von den berufensten Vertretern des Fachs (wie de Rossi, Germano, Jelic', Stevenson, Wilpert, de Waal etc.) fortgesetzte Chronik, und dafs von den hervorragendsten der beschriebenen Gegenstände gute Lichtdruck-Abbildungen beigegeben werden, darf als ein besonderer Vorzug bezeichnet werden. Eine Unterschrift unter jeder derselben würde die Orientirung wesentlich erleichtern, sowohl im Zusammenhange des Heftes wie in Bezug auf die einzelnen Tafeln, die, mit ihrem Heimathschein versehen, eine um so verständlichere Sprache reden. Die kirchengeschichtlichen Studien, bei denen vornehmlich die Namen Ehrhard, Esser, Finke, Kirsch, Piper, Schlecht begegnen, kommen hauptsächlich Deutschland zu gute und bilden eine fast ausschliefslich den unerschöpflichen römischen Quellen entnommene ungemein schätzenswerthe Bereicherung des historischen Materials, zumal in der der Reformation unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden Periode. — Je wichtiger diese Veröffentlichungen, die archäologischen wie die kirchengeschichtlichen sind, um so mehr empfiehlt sich deren Förderung durch das Abonnement auf diese Zeitschrift. B.

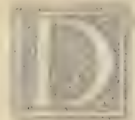
Von dem „Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle par W. L. Schreiber" kündigt die Verlagsbuchhandlung von Albert Cohn in Berlin den I. Band an, welcher den Katalog der ältesten Holzschnitte enthalten soll, und zwar Darstellungen des alten und neuen Testaments apokryphische und legendarische Darstellungen, Gottvater, Christus, die hl. Jungfrau. Das Ganze ist auf 6 Bände berechnet und verspricht nicht nur eine vollsändige Aufzählung und Beschreibung aller einschlägigen Blätter zu enthalten, sondern auch im Sinne der Sprach- und Literaturfoschung, der Kultur- und Kirchengeschichte, namentlich aber der Ikonographie einen wahren Bilderschatz zu bieten, dessen internationale Ausbreitung die französische Sprache erleichtern soll. Das unter unsäglichen Mühen und Opfern entstehende Sammelwerk verdient daher thatkräftige Unterstützung. B.

Der „Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit" enthält auch in seinem XII. Jahrgang (1892) eine Anzahl von Illustrationen, die theils noch von dem verstorbenen Professor Joh. Klein selber herrühren, theils in seinem Geiste entworfen sind, namentlich von Professor R. Grönnes. Sie zählen zu dem Besten, was die überreiche Kalender-Litteratur an Ausstattungs-Material bietet. D. H.





Altkölnisches Tafelgemälde aus dem Jahre 1458 im Museum zu Köln.





Altkölnisches Tafelgemälde aus dem Jahre 1458 im Museum zu Köln

Abhandlungen.

Christus am Kreuze, altkölnisches Tafelgemälde aus dem Jahre 1458.[1])

Mit Lichtdruck (Tafel XIII).



as Bild des gekreuzigten Heilandes, welches wir heute unsern Lesern vorführen, bezeichnet die Grenzscheide zweier Zeitalter altkölnischer Malerei. Zum letzten Male treten uns hier in dem Welterlöser, seiner schmerzhaften Mutter und dem getreuen Jünger Johannes Gestalten entgegen, wie sie etwa aus dem Geiste Meister Stephans hervorgingen; daneben wird aber auch ein anderer Name noch auf unsern Lippen schweben, wenn wir das unbefangenehrliche Streben nach Naturnachahmung gewahren und jener grofsartige Ernst und die feierlicherhabene Ruhe uns ergreifen, die diese stumme Mahnung an das Erlösungswerk des Herrn ganz erfüllen. Ein leidenschaftlicher Ausbruch ungestümen Schmerzes ist vermieden, Alles soll hier nur dazu beitragen, zu weihevoller Andacht zu stimmen. — Der kräftige Leib des gestorbenen Heilandes erscheint auf schwarzem Grunde. Das starkknochige, breite Haupt ist auf die Schulter herabgesunken, das Auge gebrochen, der Mund vom letzten Sterbeseufzer noch geöffnet. Wo die Dornen in die Stirn und Schläfen eindrangen, ziehen durch das wirre, dunkle Haar Bluttropfen ihre langen Fäden, reichlicher entströmen sie den fünf Wunden. Ein weifses Tuch ist eng und sorgsam um die breiten Lenden geschlungen. Betrachten wir nun den wohl modellierten Brustkorb, Schulter, Hals, die todesstarren Arme und Hände Christi, die gespannten, hart vortretenden Muskeln, das geronnene Blut, so werden wir uns an Rogier van der Weyden erinnert sehen, auch wenn wir dessen eigenthümliche, schlanken, schmalen Formen, seine langgezogenen, ausgeprägten Gesichtszüge und faltige Hautbehandlung vermissen. Wir müssen eben darauf verzichten, unsern Künstler in einen direkten Schulzusammenhang zu dem grofsen Tragiker in Brabant zu setzen. Auch die Zeichnung der Beine, namentlich der Kniee, scheinen auf selbstständiges, eingehendes Naturstudium zu deuten, welches sich aber keineswegs sicher und mühelos bethätigt. — Zur Linken des Kreuzes steht Maria, gesenkten Hauptes, und führt ein Tüchlein zu dem thränenden Antlitz. Ihr weifser Mantel, mit seinen grau-bläulich schimmernden Schatten, der mit dem mattrothen Kleide kräftig kontrastiert — die eingehende und grofsartige Gewandbehandlung — haben schon das Auge vieler Betrachter auf sich gelenkt. Die Motive der Faltengebung wurden aber bald als „durchaus altkölnisch" bezeichnet, bald fand man wiederum gerade hier den Geschmack einer späteren Richtung. Jedenfalls erscheint mir diese Gewandbehandlung reicher und mannigfacher wie in den Bildern Meister Stephans, jedoch noch frei von allen kleinlichen Brüchen. Es fehlt jener Gewandknäuel, worin man später Naturtreue und Lebendigkeit erblickte.

Auf der andern Seite des Kreuzes erscheint Johannes in rothem Gewande. Die Füfse sind weit auseinander geschoben, um der Gestalt Schwung und Bewegung zu verleihen. Die Rechte legt sich wie betheuernd auf die Brust, während die Linke das Evangelienbuch fafst. Das jugendliche Haupt mit blonden Locken ist auf Christus gerichtet.

Zu Füfsen des Kreuzes kniet der geistliche Stifter, dessen vorzüglicher, breiter Portraitkopf Inbrunst fast Spannung verräth. Vorn liegt der detaillirt behandelte Schädel Adams, und erheben sich auf fahlem Boden Gras und Kräuter in spärlichen Büscheln. Grofse, goldene Nimben mit aufgesetzten Rändern umgeben die Köpfe der Heiligen.

Neben dem religiösen Ernste der Auffassung wird uns die derbe Formensprache des Meisters auffallen, die wir entschieden als eine Fortbildung des Lochner'schen Typus bezeichnen müssen. Die Köpfe sind breit und knochig, alle Züge kurz und herb gebildet. Besonders bemerkens-

[1]) In der älteren Literatur mehrfach erwähnt. Die Meinungen sind jedoch sehr getheilt. Vergl. Kugler: »Rheinreise«, Kl. Schriften II., S. 300 und »Geschichte der Malerei« I., S. 284; Schnaase: »Geschichte der bildenden Künste« VIII., S. 355 (1879); Waagen: »Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen« I., S. 161 u. 162; Scheibler: »Anonyme Meister und Werke der Kölner Malerschule«, S. 10 (1880).

werth erscheinen die knolligen Kuppen der Nasen; die Füfse mit den klobigen Zehen sind noch hölzern und ungeschickt gezeichnet. Das Inkarnat ist am Leichnam Christi kräftig gelbbräunlich mit schwärzlichen Schatten.

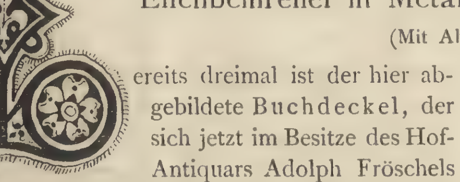
Für die Geschichte der deutschen Malerei hat aber dies Kreuzigungsbild einen ganz besonderen Werth durch eine halberloschene Inschrift, die sich am Rahmen unter der Darstellung hinzieht. Dort steht: *Wernerus wilmerinck de borcken psbiter maioris et huius eccliarum canonicus fieri fecit sacristiam de novo suis expensis pro memoria sua. Anno dni m°cccc°lviii (1458). Orate pro eo.* — So wird es denn möglich, genau die Grenze zu ziehen, bis zu welcher der Einflufs Meister Stephan's reichte. In dem Urheber unseres Gemäldes haben wir nämlich offenbar einen Künstler zu erkennen, der sich noch unter dem grofsen Meister der Glanzperiode altkölnischer Kunst heranbildete. Er gehört noch der älteren Generation an und geht nicht direkt zu den grofsen niederländischen Malern in die Schule, aber sein bedeutendes Talent, sein reger Eifer wird durch das Vorbild und Beispiel vermuthlich des Rogier van der Weyden zu intimerem Naturstudium geleitet und der Kölner Meister versucht es nach Kräften, seine überkommene Formensprache dem neuen Geschmack anzupassen.

Zum Schlufs sei auch noch der fromme Stifter erwähnt, dessen Freigebigkeit wir durch die Aufschrift des Bildes kennen lernten. Werner Wilmerynck von Borcken ist bekannt als Pädagoge der beiden Brüder Salentin von Isenburg. Er wurde 1424 bei der juridischen Fakultät der kölnischen Universität immatrikulirt; 1430 finden wir ihn als Vikar an St. Severin, 1448 und 1452 wird er als Domherr erwähnt. Das Bild scheint also aus St. Severin herzustammen und kam mit dem Besitze Wallrafs in das kölnische Museum. (Nr. 147. Holz: hoch 1,79, breit 1,42 *m.*)

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

Elfenbeinrelief in Metallfassung als Buchdeckel.

(Mit Abbildung.)



Bereits dreimal ist der hier abgebildete Buchdeckel, der sich jetzt im Besitze des Hof-Antiquars Adolph Fröschels in Hamburg befindet, bei J. M. Heberle in Köln auf sehr hervorragenden Versteigerungen erschienen: 1865 von Essingh unter Nr. 852; 1876 von Ruhl unter Nr. 186; 1886 von Felix unter Nr. 320. — Die 17 *cm* hohe, $10^1/_2$ *cm* breite Elfenbeintafel bildete ursprünglich, wie die seitlichen Einschnitte beweisen, die Hälfte eines Diptychons und dürfte um die Mitte des XIV. Jahrh. in Frankreich entstanden sein. Unter einem stark profilirten Kleeblattbogen hängt Christus gestorben am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Die beiden letzteren erscheinen als vorzüglich modellirte Gewandfiguren, welche die breite, dem Reliefcharakter ungemein geschickt angepafste Behandlung wohl vornehmlich zu dem Zwecke erfahren haben, den Hintergrund so viel als möglich auszufüllen. Die beiden den Querbalken des Kreuzes belebenden Ornamente bezeichnen Sonne und Mond, deren Draperie die Architektur dekorativ zu beleben die Bestimmung hat. Dieselbe Wirkung erreichen die beiden ihr Gesicht verhüllenden Engel, welche auf dem den Bogen bedeckenden flachen Ziergiebel knieen mit seinen echt dekorativ gestalteten Krabben. — Nicht lange nach seiner Entstehung hat dieses Relief, um einem liturgischen Buche als Schmuck zu dienen, eine metallische Umrahmung erhalten, welche aus einem Perlenstäbchen, einer getriebenen Schräge und einer emaillirten Borte besteht. Die kupfervergoldete Schräge zeigt als Verzierung unten und oben einen mit fein stilisirtem, noch etwas romanisirenden Blatt ausgestatteten Rankenzug, der über einer erhaben gestalteten Matrize eingeschlagen ist, rechts und links eingestanzte, von einem Baldachin bekrönte Figürchen, die sich als männliche Gestalt links, als weibliche rechts dreimal wiederholen. Die ringsum den Deckel abschliefsenden Emailstreifen kennzeichnet ein kräftiges Roth und ein scharfes schweres Blau, die vergoldeten Ornamente ein eigenthümliches Blattmuster. Seitlich ist die 3 *cm* dicke Eichenholz-Unterlage mit vergoldetem Blech belegt, in welches wohl in etwas späterer Zeit Sterne und Rosetten eingeschlagen sind. Das Ganze macht einen sehr vornehmen Eindruck, zu dem auch der prachtvolle gebliche Ton des Elfenbeins nicht unerheblich beiträgt. Schnütgen.



Elfenbeinrelief in Metallfassung als Buchdeckel des XIV. Jahrh.

Gothisch oder Romanisch?

(Briefe an einen Freund.)

Vierter Brief.



ieber Freund! Sie theilen mir mit, dafs für Sie die Frage „Gothisch oder Romanisch?" nunmehr gelöst sei. „Wenn der gothische Stil", schreiben Sie, „sowohl in Bezug auf Billigkeit, als praktischen und ästhetischen Werth dem romanischen überlegen ist, so ist er ihm vorzuziehen; wenn er ihm aber vorzuziehen ist, so handle ich nur vernünftig, wenn ich ihn auch in der That vorziehe, ich werde also gothisch bauen!" Bravo, ich freue mich über Ihren Entschlufs. — Unterdefs wünschen Sie, dafs ich einige Punkte aus dem bereits früher erwähnten Aufsatz von Krings (»Ztschr. f. christl. K.« III., Heft 12) einer nähern Besprechung unterziehe, namentlich weil ein Mitglied Ihres Kirchenvorstandes durch denselben einigermafsen für den romanischen Stil eingenommen worden ist. — (Nebenbei bemerkt, scheint Ihr Kirchenvorstand einer von den wenigen zu sein, welche der wiederholten dringenden Empfehlung der »Zeitschrift« durch den Hochw. Herrn Erzbischof Beachtung geschenkt haben.) — Wenn's denn sein mufs: wohlan. Ich folge dabei der von Ihnen angedeuteten Ordnung.

1. Um von vornherein die Alleinberechtigung irgend eines Baustiles abzuweisen, erinnert der Verfasser daran, dafs in verschiedenen Stilen würdige Gotteshäuser erbaut worden sind, dafs sogar im Barockstil, wie die Jesuitenkirchen des XVII. Jahrh. zeigen, Herz u. Gemüth erhebende und durch Ausnutzung des Raumes wie durch akustische Wirkung ausgezeichnete Gebäude hergestellt werden können (Sp. 378).

Dazu möchte ich Folgendes bemerken: Aus der Thatsache allein, dafs in irgend einer Bauweise würdige Gotteshäuser hergestellt worden sind, folgt noch nicht die Gleichberechtigung dieser Bauweise mit einer andern. Wollte man sie daraus folgern — was übrigens auch der Verfasser nicht thut —, so müfste man die Berechtigung aller Stile zugleich annehmen, denn „was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig". Diese wird aber Niemand zugeben, am wenigsten der Verfasser, der ja selbst ausdrücklich anerkennt, dafs für Deutschland — ich spreche übrigens auch nur von Deutschland — die mittelalterlichen Stile für katholische Kultusbauten den Vorzug verdienen (Sp. 378 unten). — Um die Berechtigung eines Stiles zu beurtheilen, mufs man noch vielerlei andere Dinge, die geschichtliche Entwicklung, die örtlichen Verhältnisse, die Baustoffe, den Geist des Volkes u. s. w. in Betracht ziehen. Läfst sich aber aus der Thatsache, dafs irgend ein Stil schöne Gotteshäuser aufzuweisen hat, noch nicht seine Berechtigung begründen, so läfst sich auch für den romanischen Stil aus einem solchen Umstande nicht seine Gleichberechtigung mit der Gothik erweisen.

Uebrigens ist die Erinnerung an die Jesuitenkirchen des XVII. Jahrh. für unsere Frage von Werth. Diese Kirchen sprechen nämlich gerade gegen den allgemein üblichen Stil ihrer Zeit und für die Gothik. Eine wenn auch nur oberflächliche Betrachtung derselben läfst keinen Zweifel darüber, dafs ihr Vorzug vor anderen gleichzeitigen Werken in ihrer gothischen Anlage beruht. Nehmen wir z. B. die sehr einfache, spät — wenn ich nicht irre 1702 — erbaute Jesuitenkirche in Bonn. Die Form der Simse, die Belebung der Pfeilerflächen u. dergl. sind der herrschenden Geschmacksrichtung entnommen, Niemand wird aber darin einen Vorzug des Bauwerks finden; die Grundrifs- und Aufrifsanordnung, das ganze Knochengerüst des Baues, wenn ich so sagen soll, ist aber so sehr gothisch, dafs man fast denken sollte, ein mittelalterliches Bauwerk sei später mit Barockformen umkleistert worden. Jeder, der die Kirche gesehen hat, mufs zugestehen, dafs die Raumvertheilung sehr glücklich, der Aufrifs edel, die Wirkung des Innern trotz der grofsen Schlichtheit grofsartig ist. Stände mir eine Zeichnung derselben zu Gebote, so würde ich sie Ihnen mit ein paar Strichen ins Gothische übertragen, und Sie würden sich wundern, wie leicht das geht. Aehnliches läfst sich sagen von der allerdings etwas mehr mit Schnörkeleien überladenen prächtigen Jesuitenkirche in Köln, von der in Koblenz u. s. w. Kurz, die Jesuitenkirchen sind so zweckmäfsig und ihr Anblick ist im Vergleich mit andern gleichzeitigen Bauwerken so wohlthuend, weil sie noch mehr als andere auf dem Grunde der gothischen Anschauungen ruhen und ihrer eigenen Zeit nur den Flitter entlehnt haben.

2. Im Anschlufs an einen von ihm angeführten Vortrag stimmt der Verfasser „einer einseitigen Verwendung der Gothik schon deshalb nicht bei, weil dann zuerst alle Beziehungen, die wir zur Antike und Renaissance haben, vernichtet werden müfsten". Fassen wir dieses Argument klar ins Auge. Die Behauptung lautet: Entweder dürfen wir nicht ausschliefslich gothisch bauen — oder wir müssen die Beziehungen zur Renaissance und Antike vernichten. Letzteres ist aber nicht möglich (Sp. 380), also dürfen wir nicht ausschliefslich gothisch bauen.

Es ist nicht klar, was der Verfasser unter den Beziehungen versteht. Fafst er das Wort in dem gewöhnlichen Sinne, dann ist sein „Entweder — oder" gar nicht richtig, wohl aber sein Untersatz. Versteht er aber darunter, dafs wir nicht in Renaissance- oder Antik-Stil bauen sollen, dann ist sein „Entweder — oder" richtig, aber sein Untersatz falsch; sein Schlufssatz kann sich demnach in keinem Falle ergeben.

Warum sollte es denn nicht möglich sein, auf den Renaissance- oder die antiken Stile zu verzichten? Das war ja im Mittelalter möglich; wie viel mehr jetzt, da wir unterdessen noch technische Fortschritte gemacht haben? — Doch das wollte der Verfasser auch wohl nicht sagen. Sehen wir also, ob wir unsere „Beziehungen" im gewöhnlichen Wortsinne aufgeben müssen.

Unsere Beziehung zur „Renaissance" ist die des Gegensatzes, der Zurückweisung — doch auch eine „Beziehung", wenn auch keine freundschaftliche. Wir schätzen viele Werke des Renaissance-Zeitraums sehr hoch — aber die Renaissance als System, als Gesammtheit einer Bauweise, halten wir für unberechtigt. Sie ist ein gewaltsamer Bruch mit der Vergangenheit, ein Rückschritt, eine Vermischung unseres deutschen Kunstlebens mit gänzlich fremden, ihm theils widersprechenden, theils längst von ihm überholten Anschauungen. Was die Renaissance in Deutschland Gutes hervorgebracht hat, ist nicht die Frucht ihres inneren, im Grunde umstürzlerischen Wesens, sondern die Frucht des noch nicht so schnell zu ertödtenden, mittelalterlichen Geistes. Sobald dieser gründlich aus der Kunst ausgetrieben war, ging die Renaissance nach äufserst kurzer Blüthe in Barock und Zopf und namenlose Willkür über, und starb an gänzlichem Kräfteverfall. — Schon aus dieser Stellung der Renaissance ergiebt sich, dafs wir auf dem richtigen Wege sind, wenn wir bei der Gothik anknüpfen, die nicht an innerem Siechthum zu Grunde gegangen ist, bei der aber das bis dahin ununterbrochene Band der Vergangenheit abgerissen wurde, welche die bis dahin höchste erreichte Stufe der Baukunst darstellt. Es wird sich ja in naturgemäfser Entwickelung zeigen, ob wir nach ihr noch eine neue höhere Stufe erreichen können. — An den romanischen Stil anzuknüpfen, hat schon deshalb keinen Sinn, weil derselbe in naturgemäfser Entwicklung in den gothischen hineingeführt hat, also ganz sicher bereits überholt ist. Mir kommt das fast ebenso unlogisch vor, als wenn jetzt noch Jemand eine Dampfmaschine nach altem Watt'schen System bauen wollte.

Ist unsere Beziehung zur Renaissance als Bausystem unfreundlich, so ist sie dies jedoch, wie bereits bemerkt, keineswegs den einzelnen im Renaissancestil erbauten Werken gegenüber. Bei jedem Werke mufs man den Antheil des Stiles und den des Meisters unterscheiden, und von den Meistern der Renaissance können wir oft recht viel Gutes lernen.

Unsere Beziehung zur Renaissance ist indessen für die Hauptfrage „Gothisch oder Romanisch?" ohne Belang, wenigstens so lange wir nicht etwa unter dem Namen „romanisch" die Ideen der Renaissance einschmuggeln wollen. —

Doch nun unsere Beziehung zur Antike. Es ist die Beziehung des Ursprungs. Wie das eine Lebewesen vom andern seinen Ursprung hat, aber nicht von ihm allein und später gar nicht mehr von ihm die Mittel seiner Entwickelung nimmt, sondern ein selbstständiges Dasein führt, so etwa ist unsere Kunst das Kind der griechischen und römischen, aber auferzogen in christlichem Geiste und vervollkommnet durch viele Erfahrungen, die der alten Kunst nicht zu Gebote standen. Diese Beziehung des Ursprungs können und wollen wir nicht vernichten, aber anderseits brauchen wir auch nicht die spätere Vervollkommnung zu verleugnen und zu einer frühern Stufe zurückzukehren, um dem Ursprung etwas näher zu sein. Das würden wir aber thun, wenn wir zum romanischen Stil zurückkehrten. Er verhält sich in dieser Hinsicht zum gothischen, wie die Jugend zum reifen Mannesalter.

3. In Verbindung hiermit können wir sogleich die weitere Ansicht des genannten Aufsatzes würdigen: der romanische Stil empfehle

sich vor dem gothischen, weil er eine Verschmelzung germanischen Empfindens mit den Ueberlieferungen der Antike darstelle (Sp. 380). Hier ist zu fragen: was denn im romanischen Stil beruht auf germanischem Empfinden, was auf Ueberlieferung der Antike? sind letzteres Vorzüge oder Mängel? Dann weiter: ist das germanische Empfinden im gothischen Stil nicht auch vorhanden? sind die im romanischen Stil festgehaltenen Ueberlieferungen der Antike im gothischen auch noch lebendig? und welche von ihnen, die guten oder die schlimmen? Bei den Ueberlieferungen der Antike müssen wir dann wieder zwischen den griechischen und römischen unterscheiden.

Die griechische Baukunst, der Tempelbau, zeichnet sich aus durch eine wundervolle, tief durchdachte Harmonie der Verhältnisse, durch eine äufserst feine Berechnung der ästhetischen Wirkung jedes einzelnen Baugliedes. Aber die so glücklich ersonnene Gestalt des einzelnen Gliedes, die so ruhig wirkenden und doch so fesselnden gegenseitigen Verhältnisse sind nun auch ein für allemal fest bestimmt. Und jedes Werk besteht nur aus einer Zusammensetzung dieser fertigen Bestandtheile, in gröfserer oder geringerer Zahl, in gröfserem oder kleinerem Mafsstabe. Eine aus dem jedesmaligen Gesammtplan sich ergebende individuelle Gestaltung der Einzelglieder war den Griechen unbekannt.

Die Römer, weniger feinfühlend aber praktischer als die Griechen, verbanden die griechischen Säulenordnungen mit dem Gewölbebau. Das war eine Gewaltthat. Ihr Ergebnifs kann darum den ästhetischen Sinn nicht so sehr befriedigen, wirkt aber durch seine Macht und seinen Prunk. Die Architektur der Säulenordnungen ist dem konstruktiven Kern wie ein fremder Mantel umgehängt, hat mit derselben an und für sich nichts zu schaffen; es fehlt die innere Einheit des Baues, die Uebereinstimmung von Wesen und äufserer Form. Die Gestalt der einzelnen Säule wurde beibehalten, sogar wo sie der neuen Stellung nicht mehr entsprach. War z. B. unter einem wagerecht lastenden Gebälk die Schwellung am untern Theile des Säulenschaftes ein äufserst geistreich angewandtes Mittel, die Aufgabe der tragenden Säule, den Druck der auf ihren Kopf gelegten Last zu veranschaulichen, so wird sie eine widersinnige Form wo die Bewegung eines Bogens von dem Säulenhaupte aus in die Höhe steigt. Die Verwendung der Säule in Verbindung mit Bögen vernichtete überdies das harmonische Verhältnifs in der Stellung der Säulen zu einander. Noch roher war es, wenn man dem Säulenkopf ein quadratisches Gebälkstück auflegte, und darauf erst den Kämpfer für die Bögen (und zwar nur in der Stärke des Säulenschaftes) stellte. An künstlerischem Sinn stehen die Römerbauten den griechischen nach; aber einen Vorzug haben sie im Gewölbebau und in der Ausbildung der Innenarchitektur.

In letzterer Hinsicht sehen wir einen weitern Fortschritt in der christlichen Basilika. Sie steht mit der griechischen Kunst in Verbindung, insofern sie sich der Säulenstellungen bediente, wie es die heidnisch-römische Kunst gethan hatte; sie erreicht den griechischen Tempel nicht an Feinheit der Bauglieder, übertrifft ihn aber durch die ganz neuen in ihr zur Erscheinung kommenden Gedanken des Christenthums.

Ich übergehe die byzantinische Bauweise.

Die romanische knüpft an die Kunst der Basiliken an, und steht durch sie mit der römischen und griechischen Kunst in Verbindung; noch fester ergriff sie die römische Ueberlieferung durch die Aufnahme des Gewölbebaues. Aber das germanische Empfinden im Verein mit den gänzlich veränderten Verhältnissen bildete die alten Formen um und führte zu grofser Verschiedenheit vom Urbilde. Ob zum Schaden? Ich denke: nein. Die Wölbekunst wurde beibehalten, sogar vervollkommnet, die oben gerügten Mängel der römischen Architektur begann man zu überwinden. Die Säule konnte das griechische Verhältnifs nicht mehr festhalten, aber man gab ihr ein neues Verhältnifs, welches nicht ein für allemal feststand, sondern sich für jede Säule besonders aus ihrer Stellung zum Ganzen ergab. So knüpfte man wieder das Band mit dem griechischen Genius der Ordnung und Harmonie an. Es war aber nicht mehr die starre Zahlenordnung, sondern eine freiere, würdigere geometrische Ordnung, in der, dem christlichen Geist der Gesellschaft entsprechend, jedes Theilchen als ein berechtigtes und verpflichtetes Glied des Ganzen erscheint und demgemäfs Stellung und Form erhält. So bewahrt also die romanische Kunst den besten Vorzug der griechischen, ja hebt ihn noch höher. Sie ahmt nicht ohne Verständnifs nach, wie die alte römische Kunst es bezüglich der Säulenord-

nungen gethan, sondern sie erfafst den Geist und arbeitet in diesem Geiste weiter, in der Weise, wie die gänzlich umgestalteten Zeitverhältnisse, Lebensanschauungen u. s. w. es verlangen.

Allerdings ist innerhalb des romanischen Stils das Ziel nicht völlig erreicht worden. Die vollkommene Durchdringung der alten Ueberlieferungen mit dem germanischen Empfinden gelang erst der Gothik. Hier ist die alte Wölbekunst bis zur höchsten Vollendung gebracht, hier herrscht eine streng gesetzmäfsige Ordnung und Harmonie bis zu dem Grade, dafs auch dem schmucklosesten Kirchlein durch die fein abgewogenen Verhältnisse ein Stempel der Schönheit aufgedrückt werden kann, der durch keinen Aufwand an kostbarem Material oder an Zierrath aufgewogen wird, — bis zu dem Grade, dafs auch die kleinsten Bautheilchen, die Gesimse, die Mafswerke, die Bekrönungsblumen, aus demselben Grundmafse bestimmt werden, wie der ganze Bau. Aber diese Gesetzmäfsigkeit ist frei, indem der Meister selbst Grund und Mafs seiner Ordnung feststellt, und folglich eine endlose Mannigfaltigkeit von Ordnungen möglich ist. — Ich müfste noch das freie Ornament erwähnen. Der romanische Stil knüpfte auch hier an das Hergebrachte an, aber der germanische Geist führte bald zu neuen Bildungen, die Gothik wirkte in demselben Sinne fort und wandte sich entschieden den Formen der heimischen Natur zu, die sie ebenso frei als auch wieder streng im Rahmen der architektonischen Ordnung benutzte. — Sehen Sie, verehrter Freund, so verhält es sich mit der Verschmelzung antiker Ueberlieferungen und germanischen Geistes. Die Ueberliererung freilich, dafs das griechische Tempelhaus sich behaglich über die Erde hinstreckt, mufste man aufgeben, da sie dem christlichen nach oben gerichteten Sinn widersprach; die römische Art, Struktur und Architektur als zwei einander fremde Dinge zu behandeln, konnte man nicht festhalten, weil sie ebensowohl der christlichen Anschauungsweise von der Zusammengehörigkeit und den gegenseitigen Beziehungen der Menschen als auch dem architektonischen Gefühl unserer Vorfahren entgegengesetzt war, und so wurde Architektur und Struktur ein Ganzes, in welchem Sache und Form sich gegenseitig bedingten.

Ich bin etwas weit in diese Erörterung hineingerathen; indefs wird soviel wenigstens daraus sich ergeben, dafs man mit Unrecht der Gothik gegenüber einen Vorzug des romanischen Stils in der angeblichen Verschmelzung germanischen Empfindens und antiker Ueberlieferungen findet. Richtiger würde man sagen: der romanische Stil hat die guten Ueberlieferungen festgehalten, aber auch die Mängel noch nicht abgestreift, in der Gothik hat der germanische Geist die letzteren ganz überwunden und die ersteren zur Vollendung gebracht.

4. „Es drängt der Zug unserer durch das Schematische der Gerüststile übersättigten Zeit zu der ruhigen Monumentalität der Massenstile" (S. 380). Die Gerüststile (gothisch) sollen also schematisch und nicht ruhig monumental, die Massenstile (romanisch) ruhig monumental aber nicht schematisch sein. Ist das richtig? Was ist ein Schema? Eine Vorlage, ein Muster, welches so wie es ist den neuen Erzeugnissen zu Grunde gelegt wird. Es ist also zwischen Monumentalität und Schematisch nicht einmal ein eigentlicher Gegensatz; ferner ist nicht einzusehen, warum ein „Gerüststil" (bei dem die Massen in Glieder aufgelöst sind) mehr schematisch sein soll als ein Massenstil; und endlich stellt diese Bezeichnung das thatsächliche Verhältnifs geradezu auf den Kopf. Schematisch ist der romanische Stil viel mehr als der gothische, insofern als er an ein gewisses Schema (Quadrate im Hauptschiff, doppelt soviel kleinere im Nebenschiff, — im Aufrifs Hauptarkade für das Mittelschiff, zwei kleinere Nebenschiffsarkaden umschliefsend) ziemlich fest gebunden ist, während der gothische Baumeister in jedem einzelnen Falle sich frei ein Grundverhältnifs aufstellen kann, aus dem er alle Mafse entwickelt. Unsere neueren gothischen Kirchen sind allerdings vielfach „schematisch" entworfen oder wie man zu sagen pflegt, über einen Kamm geschoren. Das liegt aber zum grofsen Theil daran, dafs all diese Kirchen fast zu gleicher Zeit entstanden sind, überall dieselben Verhältnisse und Bedürfnisse vorlagen, auch die Gröfse ungefähr die gleiche sein mufste, die Geldmittel meist gleicherweise knapp bemessen waren und endlich viele Dutzend Kirchen in wenigen Jahren von ein und demselben Baumeister geplant wurden. Da ist das „Schematische" freilich kaum zu vermeiden. Wie würde es da erst aussehen, wenn ein und derselbe Baumeister unter denselben Verhältnissen einige Dutzend rein romanischer Kirchen zu bauen hätte?

(Forts. folgt.)

Essen. J. Prill.

Elfenbein-Medaillon des XV. Jahrh. als Spiegelkapsel.

Mit Abbildung.



Im späteren Mittelalter bildete der Handspiegel ein sehr beliebtes, daher sehr häufig angewendetes Toilettenstück, zumal bei den Frauen. Er wurde entweder in der Tasche getragen, was die Regel war, oder am Gürtel. In letzterem Falle hatte er irgend eine kleine Vorrichtung zum Hängen, einen Haken oder eine Oese. Der Handspiegel bestand in der Regel aus einer ganz flachen Kapsel, deren Vorderseite allerlei bildlichen Schmuck, deren Rückseite eine seichte Vertiefung hatte für die Aufnahme des, sei es aus polirtem Metall, sei es aus einem mit Folie hinterlegtem Glase gebildeten Spiegels. Seine Form ist gewöhnlich rund, nicht selten aber wird sie quadratisch durch die Anbringung von vier Blattornamenten oder phantastischen Thierfiguren, welche den Kreis zum Viereck erweitern. Seltener sind diese Kapseln aus Metall, zumal aus Gold und Silber, öfters aus Buchs, zumeist aus Elfenbein gebildet. Aus letzterem Material geschnitzte haben sich in verhältnifsmäfsig sehr grofser Anzahl erhalten und im Laufe der Zeit ihren Weg in die öffentlichen oder privaten Sammlungen genommen, in denen ihnen, als mittelalterlichen Profangegenständen von durchweg reicher und sorgfältiger Ausstattung, eine grofse Werthschätzung beigelegt wird. Die meisten weisen durch ihr Bildwerk auf das XIV. Jahrh. als Ursprungszeit und auf Frankreich, namentlich auf den nördlichen Theil desselben als Ursprungsland hin. Beliebt war eine architektonische Einfassung, zumal in Gestalt von Pässen, nicht minder die Verwendung architektonischer Formen zur Darstellung von Burgen etc.; aber auch an landschaftlichen Motiven, Bäumen u. dergl. fehlte es nicht. Biblische, überhaupt religiöse Darstellungen kamen seltener zur Anwendung und wenn sie erschienen, hatten sie in den meisten Fällen einen weltlichen Charakter. Die Verherrlichung des Minnedienstes bildete ihren Hauptgegenstand, junge Paare, die sich mit Blumen schmücken, miteinander kosen, Schach spielen u. s. w. Am häufigsten begegnet die Belagerung einer Burg, welche von Rittern bestürmt, von Edeldamen vertheidigt wird mit Blumen, die hin- und hergeworfen werden, bis endlich die Eroberung gelingt und Belagerer wie Belagerte gemeinsame Sache machen.



Als Ausnahme erscheint die hier nahezu in natürlicher Gröfse abgebildete Spiegelkapsel, welche sich bis vor Kurzem in kölnischem Privatbesitze befand und dem Beginne des XV. Jahrh. zuzuschreiben sein dürfte. Sie stellt in ganz flachem Relief die Kreuzigungsszene vor. Diese ist in den durch den stark ausgebildeten Vierpafs sehr eingeschränkten Raum höchst geschickt hineinkomponirt. Die einzelnen Gestalten sind gut bewegt und drapirt, ihr Ausdruck recht ernst und ergreifend, die ganze Gruppe sehr ansprechend, obwohl die Durchführung gerade nicht den höchsten Grad der Feinheit aufweist. Sie hatte an dieser Stelle wohl den Zweck, den Anfechtungen der Eitelkeit ein Gegengewicht zu bieten durch Anregung ernster Gedanken. Sie scheint also eine den bis dahin geläufigen Darstellungen ganz entgegengesetzte Wirkung beabsichtigt zu haben und damit den Uebergang zu bilden zu den Wandspiegeln des XVI. und XVII. Jahrh., die vielfach aus mit Quecksilber hinterlegten Glasplatten bestehen, denen auf der Rückseite ein die Vergänglichkeit des Irdischen stark betonendes Bild aufgemalt ist (verre églomisé). **Schnütgen.**

Kirchenschätze und ihre Benutzung.



in Gedanke, den Julius Lessing in einem Vortrage in der volkswirthschaftlichen Gesellschaft zu Berlin über „Unserer Väter Werke" berührt, gab Anlafs zu den folgenden Ausführungen. Die Gründung von Museen in dem heute gebräuchlichen Sinne geht zurück bis in die Zeit der Renaissance. Es wäre jedoch irrthümlich, zu glauben, dafs vordem keine Vereinigungen von Kunstwerken bestanden hätten, welche von bewundernden Besuchern besichtigt worden wären, und der Kunst oder dem Kunsthandwerk ihrer Zeit als Muster gedient hätten. Die grofsartigsten Vereinigungen dieser Art waren in der antik-griechischen Welt die Tempel, namentlich die als Nationalheiligthum gefeierten Tempelbezirke. Auf der Altis von Olympia, auf jenem, durch die neueren Ausgrabungen in seiner ganzen Pracht vor unserm geistigen Auge wiedererstandenen Tempelhügel, hatten Jahrhunderte die köstlichsten Kunstschätze zusammengehäuft. Jahrhunderte hindurch war es der höchste Stolz der Griechen, in diesem Nationalheiligthum durch eine Stiftung vertreten zu sein — sei es ein Werk der Bildhauerkunst, sei es ein köstlich geschmücktes Opfergefäfs. Die Bildhauer wetteiferten im edelsten Ehrgeiz, hier, wo die berühmten Werke der Vergangenheit zum Wettbewerb herausforderten, mit ihren durchdachtesten und vollendetsten Arbeiten aufzutreten. Kein Wunder, dafs in den Berichten der Reisenden, eines Strabo u. A., die Schilderungen dieser Tempelbezirke den gröfsten Raum einnehmen: dafs wir gleichsam mit diesen gelehrten Touristen Stunden und Tage lang unter der Leitung kundiger Führer in den Tempelhainen umherwandern, die berühmten Werke vergangener Tage bewundernd.

Eine analoge Erscheinung zu den Tempelbezirken der Griechen bietet uns die Kirche des Mittelalters. Selbstverständlich wird man bei diesem Vergleich den Verlust in Ansatz bringen müssen, welche die Künste in den dunkeln Jahrhunderten der Völkerwanderung erlitten hatten. Aber man wird nicht irre gehen mit der Behauptung, dafs ebenso, wie die Tempelschätze Alt-Griechenlands das höchste enthielten, was die Kunst ihrer Zeit leistete, so in den Schatzkammern der mittelalterlichen Kirchen Alles, was das Mittelalter höchstes und vollendetstes in Kunst und namentlich Kunstgewerbe vermochte, vereinigt war. Ja, der Vergleich möchte — immer relativ gesprochen — zu Gunsten der Kirche ausfallen, wenn wir uns vergegenwärtigen, dafs alle Kunstübung des frühen Mittelalters aus ihrem Schoofse hervorgegangen ist, und dafs sie Jahrhunderte hindurch thatsächlich den Mittelpunkt des gesammten Kulturlebens bildete. So war es nicht nur selbstverständlich, dafs die bei dem Gottesdienste bestimmten Geräthe, wie alle Ausstattungsstücke der Kirche und der Altäre die höchsten Leistungen von Kunst und Kunstgewerbe bezeichneten; auch von dem, was für das profane Leben geschaffen worden war, stiftete frommer Sinn das beste und edelste zu kirchlichem Gebrauch. Statt vieler anderer Beispiele sei hier nur auf das Brettspiel hingewiesen (abgeb. bei Hefner-Alteneck »Trachten« etc.), welches, in ein Reliquiar umgewandelt, in dem Firminus-Altar der Stiftskirche zu Aschaffenburg aufgefunden wurde, und welches, als einziges Beispiel seiner Art aus der romanischen Periode, noch heute im Schatz der genannten Kirche bewundert wird. Dafs diese fromme Sitte, sich des köstlichsten Hausrathes zu entäufsern, um dadurch die Fürsprache der Kirche zu gewinnen, bis in die neuere Zeit hineinreicht, beweisen u. a. die herrlichen Stücke weiblichen Geschmeides, mit welchen eine Monstranz in der Stiftskirche zu Freiburg i. B. noch heute behängt ist.[1]) Und wer das »Heilthumbuch« von Halle durchblättert, wird eine Menge von Profangeräth — Pokale, Schiffe, „Kleinode", Schmuckkästchen — und andere Werke der Silberschmiedekunst finden, die unzweifelhaft ihre Entstehung als Hausgeräth vornehmer Donatoren an der Stirn tragen, und erst bei ihrem

---

[1]) [Vor Kurzem entdeckte ich in einem der langen und niedrigen Glaskasten, welche die Chorgitter des Domes von Xanten bekrönen, die mit Reliquien besetzten und gefüllten Bestandtheile einer mit ungemein interessanten, vorzüglich erhaltenen Profanfiguren in Reliefmanier bestickten nordfranzösischen aumônière aus dem XIV. Jahrh., welche auffallenderweise der Beachtung von Seiten der zahllosen Archäologen entgangen war, für die der Besuch des herrlichen Bauwerks und seiner so mannigfaltigen wie kostbaren Ausstattungsgegenstände schon Jahrzehnte hindurch einer der höchsten Kunstgenüsse ist. Abbildung wie Beschreibung dieses seltenen Kostümstückes soll demnächst hier geboten werden. D. H.]

Uebergang in den Kirchenschatz durch Hinzufügung eines kirchlichen Symbols, einer Heiligenfigur oder dergl., für den religiösen Dienst geweiht wurden.

Wie unermefslich reich, weit über unser Vorstellungsvermögen hinausgehend, diese Kirchenschätze waren, können wir nur ahnen, wenn wir das heute noch Vorhandene betrachten und die ungeheueren Verluste in Rechnung ziehn, welche die Religionskriege und die Umwälzungen zu Beginn unseres Jahrhunderts sowie die sich jeder Berechnung entziehenden Verschleuderungen durch Unverstand und Habsucht im Gefolge hatten. Aber ebenso unermefslich wie den Reichthum dieser Kirchenschätze müssen wir uns den Einflufs vorstellen, den dieselben auf das Kunstgewerbe ihrer Zeit ausübten. Hier trat genau das Gleiche ein, was wir nach dem Bericht glaubwürdiger Schriftsteller im griechischen Alterthum fanden: Die hohe Verehrung des Ortes, an welchem diese Werke der Kleinkunst aufbewahrt wurden, die Heiligkeit des Gebrauches, welchem sie dienten, spornten den Künstler, der von der Geistlichkeit mit Aufträgen geehrt wurde, zum höchsten Einsetzen seines Könnens an, um die alten, der Gemeinde bekannten Werke womöglich zu übertreffen.

Und nun kommen wir zum Kernpunkt des Gedankens, der uns beschäftigt: Bestehen bei uns Einrichtungen, um das viele und künstlerisch Werthvolle, was sich trotz aller Ungunst der Zeiten in den Sakristeien unserer Kirchen erhalten hat, in gleicher Weise für das moderne Kunsthandwerk als Vorbild nutzbar zu machen, wie es nach unbestreitbarer Ueberlieferung früher der Fall war? Wir glauben diese Frage mit Nein beantworten zu müssen.

Wir haben wohl kaum nöthig, an dieser Stelle näher auf die überaus grofse Wichtigkeit einzugehen, welche die Vorbilder der Vergangenheit und ihr allgemeines Bekanntwerden für das moderne Kunstgewerbe besitzen. Wenn selbst ein pessimistisches Urtheil dem letzteren einen frischeren Aufschwung, eine erhöhte Leistungsfähigkeit in den letzten zwei Jahrzehnten nicht absprechen kann, so wissen wir auch, dafs zu diesem erfreulichen Resultat die in Kunstgewerbemuseen und Sonderausstellungen einem weiten Kreise bekannt gewordenen Meisterwerke der Vergangenheit in zweifachem Sinne beigetragen haben: Einmal haben sie dem modernen Arbeiter den Kopf mit guten Gedanken, mit neuen Motiven gefüllt, sein Urtheil über die nothwendige Vollendung der Arbeit geläutert; anderseits haben sie dem kaufenden und bestellenden Publikum ein lebhaftes Interesse an den Werken des Kunsthandwerks, und mit der Lust zum Besitz einen richtig gestellten Begriff von dem Marktwerth künstlerisch durchgeführter Handarbeit verschafft. Diese beiden grofsen, gar nicht wegzuleugnenden Erfolge der letzten zwanzig Jahre sollte man immer wieder rühmend hervorheben, und namentlich Denen entgegenhalten, die geneigt sind, über die bis in kleinere Orte hinein sich erstreckenden Museumsgründungen, über die bei jeder Gelegenheit unternommenen Alterthumsausstellungen abfällig oder spöttisch zu urtheilen. Vornehmlich diesen Veranstaltungen haben wir es zu verdanken, wenn, um nur auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst zu bleiben, auch in der weltfernsten Pfarre der Geistliche Interesse für die kunstschöne Ausstattung seiner Kirche bekommt, wenn er gute alte Stücke, die sich im Kircheninventar erhalten haben, konservirt und bei Neuerwerbungen über stilrichtige Formen wacht. Und sollte es zu rechtfertigen, oder auch nur zu entschuldigen sein, wenn wir in der Kette dieser Bestrebungen auf ein Glied so gut wie völlig verzichten, welches grade für die kirchliche Kunst in hervorragender Weise befruchtend wirken könnte? Wir meinen diejenigen Werke dieser Kunst, die Monstranzen, Reliquarien, Vasa sacra, die alten Chorbücher und Paramente, die in den Sakristeien unserer alten Kirchen gleichsam vergraben sind.

Thatsächlich vergraben! Denn wer bekommt dieselben zu Gesicht? Alle fünf bis zehn Jahre giebt eine „kirchliche Ausstellung" Gelegenheit, dieselben einer gröfseren Beschauerzahl vorzuführen, die dann mit Recht erstaunt ist über diese so gut wie unbekannten[2]) Schätze. Zwischen-

[2]) [Was in unseren Kirchen an alten Kunstgegenständen noch erhalten ist, dürfte doch, Dank den zahlreichen Ausstellungen und Veröffentlichungen (zumal in den Denkmäler-Statistiken) der letzten drei Jahrzehnte, ziemlich bekannt, die Zahl der eigentlichen Kirchenschätze aber, d. h. gröfserer Sammlungen kirchlicher Kunstobjekte, nicht so grofs sein, wie der verehrte Herr Verfasser anzunehmen scheint. Diesen ist gewifs, insoweit ihre Gefäfse, Geräthe, Paramente nicht dem täglichen liturgischen Gebrauche dienen, überall eine leicht zugängliche, übersichtliche Aufstellung zu wünschen, die sie an verschiedenen, durch ihren bezüglichen Reichthum ausgezeichneten Stätten (z. B. in Xanten, Paderborn, Osnabrück) leider noch immer entbehren. D. H.]

durch werden dieselben nur ganz gelegentlich aus ihrer Klausur herausgeholt, um einem angesehenen Gaste des Pfarrers, einem fremden Prälaten, einem gut empfohlenen Kunstforscher, oder auch wohl einem gewissenhaften Touristen vorgezeigt zu werden, der in seinem Reisehandbuch den „Kirchenschatz" mit einem Sternchen versehen findet, und sowenig vor dem Trinkgeld, wie vor der Umständlichkeit zurückschreckt, welches mit dem Herbeiholen des Sakristans etc. verbunden ist. Niemand wird behaupten wollen, dafs diese gelegentlichen Besichtigungen mit dem befruchtenden Einflufs auf die moderne Arbeit, mit dem Erwecken des Interesses im grofsen Publikum, wie wir es oben bezeichnet haben, irgend etwas zu thun haben. Den einzigen Weg, auf welchem die Meisterwerke alter Goldschmiedekunst oder Paramentstickerei direkt vorbildlich auf die moderne Produktion gewirkt haben, wenn solche Stücke behufs einer Restauration in die Hände geschickter Arbeiter gegeben wurden, wollen wir durchaus anerkennen: aber solcher Einflufs ist zufällig und selten und kann für unsere Betrachtung kaum in Rechnung gezogen werden.

Worauf wollen wir also hinaus? Um es kurz zu sagen: Man behandle die grofsen Kirchenschätze als das was sie eigentlich sind, als grofse Privatsammlungen und mache sie ebenso, wie es die Besitzer dieser letzteren in dankenswerthem Gemeinsinne gethan haben, dem Publikum zugänglich! — Wir verkennen die Schwierigkeiten, die sich der Ausführung dieses Gedankens in den Weg stellen, keineswegs, möchten sie aber auch nicht überschätzt sehen. Zunächst gehört für die Ausführung unseres Vorschlags eine Art musealer Aufstellung. Diese wird in vielen Fällen nicht ohne Opfer, Umbau der vorhandenen Sakristeischränke etc. auszuführen sein. Dafs sie möglich ist, beweisen die guten Anfänge nach dieser Richtung, die in Kirchen mit berühmten und daher vielbesuchten Schatzkammern bereits gemacht sind; wir nennen als Beispiele Hildesheim, Halberstadt, Aachen, Chur, Monza; in manchen Fällen hat man in die alten Sakristeischränke Vitrinen aus Eisen und Spiegelglas einfach eingebaut. Vollkommener wird ja der Zweck erreicht werden, wo es möglich ist, einen hellen Saal — die alten Sakristeien sind selten mit Rücksicht auf gute Beleuchtung erbaut —, für die Aufstellung des Kirchenschatzes zu gewinnen, und hier die Vitrinen nach denselben Grundsätzen der Sicherheit und Uebersichtlichkeit, wie in unsern gröfseren Museen einzurichten. Die hierfür aufzubringenden Opfer werden ihren reichlichen Ersatz in der gröfseren Sicherheit und besseren Konservirung der kirchlichen Kostbarkeiten finden. Denn leider ist es hiermit — und wir möchten diese Erfahrung besonders zu Gunsten unseres Vorschlags ins Feld führen — keineswegs überall so bestellt, wie es sollte. Wir wollen von der schlimmsten Möglichkeit, von Veruntreuung ganz absehen, zu welchen die Versuchung in verschwiegener Sakristei unzweifelhaft gröfser ist, als bei musealer Aufstellung; aber sicher hat mancher Leser, ebenso wie der Verfasser, es manchmal peinlich empfunden, wenn unersetzliche Kleinodien aus den Schränken genommen und einem beliebigen Besucher in die Hand gegeben wurden, oder wenn alte kostbare Paramente aus den Schränken, wo sie aus Platzmangel eng aufeinander gedrängt waren, herausgeholt, befühlt und nachher in einem Haufen auf dem Sakristeitisch zusammen geworfen wurden. Italienische und belgische Kirchenbeamte zeichnen sich nach unserer Erfahrung durch derartigen Mangel an Sorgfalt unvortheilhaft aus. Wo in aller Welt wäre es in einer öffentlichen Sammlung erhört, dafs Stücke aus den Schränken genommen und einem als trinkgeldfähig taxirten Besucher in die Hand gegeben würden!

Aber nicht nur eine sachgemäfse Aufstellung möchten wir für die Werke alter kirchlicher Kunst fordern, sondern auch eine bestimmte Besuchsordnung. Da, wo die Aufstellung innerhalb der Sakristeien stattfände, würden natürlich dienstfreie Stunden für die Zulassung des Publikums zu wählen sein. Unter allen Umständen müfsten die Besuchsstunden in deutlicher Weise durch Anschlag an der Kirche oder ähnlich bekannt zu geben sein. Mögen derselben viele oder wenig, täglich oder nur an bestimmten Tagen sein, — immer wird, der in öffentlichen Sammlungen gemachten Erfahrung entsprechend, eine bestimmte, allgemein bekannte Besuchsordnung das Publikum zu zahlreichem Besuche heranziehen. Denn hierauf, um nicht mifsverstanden zu werden, möchten wir den Hauptwerth legen. Nicht nur der Fremde, der Tourist, der kunstforschende Fachmann sollte, wie es bisher war, den Genufs der Kirchenschätze haben, sondern dasselbe grofse Publikum, welches heute an arbeitsfreien Tagen in so erfreulicher Menge zu

den historischen Museen und den Kunstgewerbesammlungen strömt, möchten wir auch um die Kirchenschätze versammelt sehen. Wir dürfen es uns versagen, auf die Förderung hinzuweisen, welche aufser dem allgemeinen Kunstinteresse auch der kirchliche Sinn durch eine derartige Einrichtung erfahren würde.

Im Interesse dieses Besuches durch ein zahlreiches Laienpublikum möchten wir auch für möglichste Erleichterung des Besuchs, besonders für kostenfreien Zugang eintreten. Möge man, wie es in den fürstlichen Schatzkammern und im Rothschild-Museum zu Frankfurt eingeführt ist, eine vorherige Meldung und Kartenentnahme belieben, jedenfalls dürfte diese nicht mit Kosten verbunden sein. Eine weiter zu empfehlende Mafsregel wäre die Anstellung eines wohlunterrichteten Führers. So entbehrlich derselbe dem Fachmann ist, in so hohem Grade befördert er dem grofsen Publikum den Genufs und Nutzen der Beschauung. Auch ist in manchen Kirchenschätzen schon bei der jetzigen beschränkten Art der Besichtigung hiermit ein guter Anfang gemacht. Wo eine solche Führung unthunlich erscheint, müfste an ihre Stelle eine eingehende erklärende Etikettirung der Objekte nach dem Muster unserer grofsen Museen treten.

Es erübrigt noch, mit einem Wort das Verhältnifs der von uns in Anregung gebrachten Einrichtung zu den bereits bestehenden Diözesan-Museen zu gedenken. Letztere haben, wie ihr Name sagt, die Aufgabe, Werke kirchlicher Kunst im Bereich einer ganzen Diözese zu sammeln und zu konserviren. Die Beziehung zu einer einzelnen Kirche mufs ihnen nothwendigerweise fehlen, und grade diese wird immer den eigentlichen Kirchenschätzen jenes hervorragende Interesse sichern, welches das historisch gewordene, an dem Ort seiner Entstehung verbliebene in Anspruch nehmen kann. Wenn man von diesem Gesichtspunkte aus den Museen überhaupt die tadelnde Bezeichnung „Katakomben der Kunst" gegeben hat, so würden die in musealer Weise eingerichteten und zugänglich gemachten Kirchenschätze im Gegensatz hierzu die Kunst in ihrer unvergänglichen Frische, als lebende, in ihrem mütterlichen Boden wurzelnde Pflanze vertreten.

Es kann nicht die Aufgabe einer ersten Anregung sein, ein eingehendes Programm aufzustellen, und ebensowenig alle Einwürfe, welche sich dagegen erheben dürften, vorauszusehen und zu widerlegen. Wir vertreten aber die feste Ueberzeugung, dafs ein Versuch in der von uns angedeuteten Richtung den Beweis liefern würde, wie eine starke Belebung des Interesses für die Kirche und die von dieser gepflegten Kunst die unmittelbare Folge einer Freigebung der Kirchenschätze an den Besuch des Publikums sein würde.

Frankfurt. F. Luthmer.

Chormantel-Schild und -Stäbe in Applikationsstickerei.

(Mit Abbildung.)



Im Anschlusse an die vom Maler Kleinertz entworfenen Kaseln und Dalmatiken, welche unsere Zeitschr. Bd. I S. 345/346 und 439/440, Bd. III S. 251/252 und 363/364 mit erläuterndem Text gebracht hat, lege ich diesmal den von demselben Meister herrührenden Entwurf zum Schilde und den Stäben eines Pluviale vor. Dieselben sind wie die früheren Vorlagen in der Applikationstechnik gedacht; daher gilt, was damals in Betreff des Materials und seiner Behandlung gesagt wurde, auch für den vorliegenden Fall. Der Schild *(cappa)* mit dem anschliefsenden Stabe zeigt schon durch die drei verschiedenen Töne, in denen er gehalten ist, dafs drei verschiedene Farben beabsichtigt sind: eine dunklere für das Kreuz, eine hellere für das Ranken- und Blattwerk, eine zwischen beiden liegende für den Grund. Die Uebergänge haben dann die Kördelchen zu vermitteln, die zugleich die Gliederungen zu bewirken haben. Wenn die Farben harmonisch gewählt werden, dann wird die Wirkung in die Nähe wie in die Entfernung eine sehr befriedigende sein, so einfach das Muster und so leicht dessen Ausführung ist. Das nebenan abgebildete Kreuz mit der aus dem Wolkenkranze herausragenden rechten Hand Gottes bezeichnet eine reichere und doch einfache Art, dem Kreuzmittel des Schildes noch mehr Form und Inhalt zu geben. Für die Seidenfranse wie Quaste empfiehlt es sich, an ihr wenigstens die Hauptfarben des Schildes zu wiederholen. Schnütgen.



Entwurf zu Schild und Stäben eines Pluviale.

Nachrichten.

Entgegnung.[1])

Von befreundeter Seite erhielt ich in diesen Tagen aus Wien die am 15. November erschienene Nummer Ihres »Literarischen Anzeigers«, welche eine Besprechung meiner Schrift: »Zur Charakterisirung des Baumeisters Friedrich Freiherrn von Schmidt« aus der Feder des Konservators J. Graus in Graz enthält. Da dieselbe im Wesentlichen aus einer Reihe scharfer Angriffe auf meine Person besteht, hätte es sich, meines Erachtens, geschickt, das Blatt mir zugehen zu lassen, um mir eine Abwehr zu ermöglichen. Nunmehr davon in Kenntnifs gesetzt, erachte ich solche Abwehr Allen denen gegenüber, welche meine Schrift gelesen haben oder noch lesen werden, als durchaus unnöthig. Für Solche, die meinem hiermit ergehenden Ersuchen, zum Zweck der Gewinnung eines selbstständigen Urtheils 80 Pfg. für die Schrift und einige Stunden zum Lesen derselben aufzuwenden, zu entsprechen sich nicht veranlafst finden, Nachfolgendes.

Alles, was Herr Graus meiner Person zur Last legt, ist, den Vorwurf der Indiskretion allein ausgenommen, wörtlich Briefen Schmidt's entnommen und als solches durch Anführungszeichen von mir gekennzeichnet, mit Einschlufs der so heftig inkriminirten Ausdrücke: „höherer Blödsinn" und „die Kerls", welcher Schmidt in einem Anflug von grobkörnigem Humor, nicht in Bezug auf Herrn Graus, sondern auf die verbissenen Renaissancer im Allgemeinen, sich bedient hat. Das Gleiche gilt von den „Anwürfen gegen den österreichischen Klerus", wie die Redaktion das gegen denselben von Schmidt Geäufserte in einer Note bezeichnet. Diese „Anwürfe" bestehen einfach in einem Bedauern darüber, dafs „ein grofser Theil" jenes Klerus in ästhetischer oder stilistischer Beziehung sich nicht auf dem rechten Wege befinde. Ueber die Frage, ob Schmidt zu solchem Ausspruch, ob er insbesondere zu einer Beurtheilung der Neuschöpfungen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst berechtigt und kompetent war, verliere ich kein Wort. Ueberhaupt würde ich mich am Andenken des grofsen Meisters zu versündigen glauben, wollte ich denselben betreffs alles im »Literarischen Anzeiger« direkt oder indirekt ihm beigemessenen Ungebührlichen in Schutz nehmen. Wie weit Herr Graus gegen ihn vorzugehen sich gestattet hat, ergibt dessen Aeufserung, dafs, „wer meine Richtung kenne, leicht herausfinden werde, was Herr von Schmidt mir schreiben mufste, um mit mir gütlich auszukommen"? Eine über so viele Jahre sich erstreckende Verstellung, um nicht zu sagen Heuchelei Schmidt's gegenüber meiner Person!

Zum Schlufs betreffs des Vorwurfs, dafs ich mich durch die Veröffentlichung von Stellen aus Briefen Schmidt's einer Indiskretion schuldig gemacht habe, nur die Bemerkung, dafs sein Sohn mir dafür gedankt hat. Meinerseits hielt ich es für eine Freundespflicht, den irrigen Ansichten über die Geistesrichtung Schmidt's, sozusagen aus dessen Mund, die Wahrheit entgegenzustellen. A. Reichensperger.

Köln am 14. Dezember 1891.

[1]) [Unser verehrter Mitarbeiter Herr Dr. A. Reichensperger hat seinen Aufsatz: »Zur Charakterisirung des Baumeisters Friedr. Freiherrn von Schmidt« (im 4. Heft dieses Jahrgangs) bekanntlich in erweiterter Gestalt als Broschüre erscheinen lassen. Dieselbe hat in dem Grazer »Literarischen Anzeiger« durch Herrn Konservator J. Graus in Graz eine Besprechung erfahren, welche Herrn Reichensperger zu einer Entgegnung nöthigte. Da die Redaktion des »Literarischen Anzeigers« deren Aufnahme unter dem Vorgeben verweigerte, dafs dieselbe nicht als „thatsächliche Berichtigung" zu betrachten sei, so erfolgt hiermit, auf den Wunsch des Herrn Reichensperger, deren Abdruck. D. H.]

Bücherschau.

Die Fränkische Thorhalle und Klosterkirche zu Lorsch an der Bergstrafse von K. Adamy. Mit einem Farbendruck, 64 Abbildungen und 5 Tafeln nach Zeichnungen von C. Bronner. Darmstadt 1891, Selbstverlag des histor. Vereins für das Grofsherzogthum Hessen. (Kommission von A. Klingelhöffer.)

Das kleine Bauwerk von Lorsch, dem die vorstehende Arbeit an erster Stelle gewidmet ist, theilt mit dem Kernbau des Trierer Domes in zweifacher Hinsicht dasselbe Geschick: weder über die Zeit der Entstehung noch über seinen ursprünglichen Zweck ist eine Einigung unter den Kunsthistorikern bislang erzielt worden.

Bei dem Lorscher Bau auf beide Fragen endgültige Antwort zu geben, das ist die Aufgabe, die sich Adamy gestellt hat, und zwar lautet seine Antwort dahin, dafs die jetzige Kapelle ursprünglich das Eingangsthor zu dem mit Hallen umgebenen Vorhof der Kirche gebildet habe und in der Gründungszeit des Klosters, zwischen 766 und 774 entstanden sei. Mit voller Hingebung und feinem Verständnifs hat sich der Verfasser in den Charakter des Bauwerks vertieft und auch aus den urkundlichen Nachrichten mit Eifer und Scharfsinn alles herausgesucht, was sich für seine Ansicht in die Wagschale werfen läfst. Zahlreiche, ganz vortreffliche Zeichnungen von Bronner illustriren die Arbeit und bringen uns den hochinteressanten Bau in glänzender Weise zur Anschauung. Dem historischen Vereine für das Grofsherzogthum Hessen, der das Erscheinen des gediegenen und prachtvollen Werkes ermöglicht hat, gebührt voller Antheil an dem Danke, womit es von den Kunstkennern aufgenommen werden wird.

Freilich bei aller Hochachtung, die mir der Verfasser mit dieser Arbeit wieder für seine Begabung und sein eindringendes Kunstverständnifs abgewonnen hat, vermag ich mich doch nicht durchweg seiner Ansicht anzuschliefsen. Es will mir scheinen, dafs er die Beweiskraft der einzelnen Momente bisweilen überschätzt und ein endgültiges Urtheil fällen zu können glaubt, wo die spärlichen und dann auch manchmal noch nicht unzweideutigen Zeugnisse für einen skeptischen Richter dazu nicht ausreichen. Ich für meine Person bin wenigstens durch Adamy nicht von meiner Ansicht ab-

gebracht worden, dafs der Bau in die Zeit Ludwig's des Deutschen wohl gehören kann und wahrscheinlich sogar dahin gehört. Ueber die für diese Ansicht sprechenden Momente geht Adamy zu rasch hinweg, als dafs sie Jemand für beseitigt erachten müfste. Die Bezeichnung der zu Ludwig's Zeit erbauten Kirche als varia, deutsch vehe = gescheckt, spricht doch sehr stark dafür, dafs dieselbe, auch wenn sie nicht mit dem jetzigen Bau identisch war, doch ganz ähnliche Technik aufwies, was dann doch auch einigermafsen für gleichzeitige Entstehung in die Wagschale fallen dürfte. Die höchst auffällige Thatsache, dafs die fertige ecclesia varia fast ganze 200 Jahre ungeweiht blieb, und andere Umstände scheinen nicht hinreichend berücksichtigt zu sein. Auch die den Altar umrahmende Architektur hätte detaillirter zur Darstellung gebracht werden müssen; vielleicht ist sie für die Frage gar nicht so gleichgültig. Der mir zugemessene Raum gestattet es mir indefs nicht, meine in diesem Punkt von Adamy abweichende Ansicht näher zu begründen, ich will auch nur die Möglichkeit einer nicht unbegründeten anderen Auffassung betont haben; vielleicht später einmal darüber mehr.

Wenn der Schwerpunkt der Arbeit in der Untersuchung der Eingangshalle ruht, so hat dies seinen natürlichen Grund darin, dafs die ursprüngliche Klosterkirche im Jahre 1090 durch Brand vollständig zerstört worden ist. Gleichwohl ist dem Scharfsinne des Verfassers in Verbindung mit zweckmäfsig angeordneten und geleiteten Untersuchungen der Nachweis gelungen, dafs die alte Klosterkirche eine dreischiffige, flachgedeckte Basilika war, die mit zwei Thürmen und einer Vorhalle ausgestattet war, an welche sich dann das Atrium mit dem Prachtthore anschlofs. Auch von dem Neubau, der sich im XII. Jahrh. an Stelle der abgebrannten Kirche erhob, sind nur die drei letzten (West-) Joche des Mittelschiffes übrig geblieben. Sie werden gegenwärtig als Tabakscheune benutzt; aber was Adamy an Abbildungen davon gibt, reicht hin, um ihm auf's lebhafteste darin beizustimmen, dafs diesen Resten bald eine bessere Erhaltung und eine würdigere Benutzung zu Theil werden möge.

Freiburg (Schweiz). Effmann.

Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Von A. de Waal. Mit 2 Tafeln und 21 Textbildern. Freiburg in Baden 1891, Verlag von Herder.

Diese sehr beachtenswerthe Schrift, welche nicht nur Bekanntes in klarer und übersichtlicher Weise zusammenstellt, sondern auch neue Gesichtspunkte bietet unter Heranziehung von bis dahin unbekanntem Illustrationsmaterial, ist durch die Ausstellung des hl. Rockes veranlafst worden, mit welchem sie sich aber nicht direkt beschäftigt. Ihr Zweck ist eine genaue Untersuchung über die Bekleidung des Heilandes. Deswegen handelt das I. Kapitel über „die römische Kleidung für die Christusbilder" und liefert den Nachweis, dafs der Heiland in der Regel mit Tunika und Pallium abgebildet wurde und nur ausnahmsweise mit der einen, oder dem anderen. Das II. Kapitel beschäftigt sich mit den ältesten „Kreuzigungsbildern", d. h. mit der Art und Weise, wie der Heiland am Kreuze als menschliche Figur bis in's VI. Jahrh. in Bezug auf seine Bekleidung dargestellt wurde, die im Orient fast immer in einem Colobium bestand, einem dem jüdischen Priesterkleide nachgebildeten langen Gewande, während das Abendland fast nur ein schmales Lendentuch kannte und erst später die orientalische Bekleidungsart ausnahmsweise anwendete, was im III. Kapitel näher erörtert wird. Zu höchst interessanten Untersuchungen führt die „Kleidervertheilung", (die im ersten Jahrtausend nur höchst selten dargestellt erscheint), im IV. Kapitel, welches zugleich den Wahrscheinlichkeitsbeweis erbringt, dafs die Verloosung des hl. Rockes nicht durch das Würfel- sondern durch das sogen. Mora-Spiel, (also durch jene eigenthümliche Art des Fingerrathens, welche noch jetzt in Italien wie im Orient gebräuchlich ist), bewerkstelligt wurde. — Diese mancherlei Beiträge zur Lösung einer ebenso wichtigen als schwierigen, jetzt fast brennend gewordenen Frage erscheinen als ein grofses Verdienst des Verfassers. Möge es ihm gelingen, mehr und mehr die Dunkel zu lichten, welche dieselbe immer noch umgeben! D.

Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus. Zum ersten Mal herausgegeben und erläutert von Joseph Wilpert. Mit 9 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg in Baden 1891, Verlag von Herder.

Dafs dem um die Katakombenforschung wohlverdienten Verfasser die schon von Bosio aufgegebene Deutung der Malereien in der 54. Grabkammer dieser Katakombe gelungen, ist ein neues Verdienst, denn an Reichhaltigkeit übertrifft dieser Cyklus christologischer Darstellungen, (der das Dogma von der Gottheit Jesu Christi verkündet, von seiner Menschwerdung aus Maria der Jungfrau, seiner Taufe, seinem Gericht über die Seelen, von der Gemeinschaft der Heiligen und der Auferstehung zum ewigen Leben erzählt), erheblich denjenigen in den beiden Nachbarkammern 52 u. 53. Die „praktischen Schlufsfolgerungen", welche der Verfasser daran knüpft, (in Bezug auf den Stern der Weisen als Symbol Christi, die Dreizahl der Magier, verschiedene Epiphaniendarstellungen etc.), sind von ebenso grofser Bedeutung wie die „ikonographischen Erwägungen", (welche verschiedene Darstellungen von Wundern des Heilandes erläutern). Die Untersuchung über „die Bedeutung der Oranten" läfst diese als Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen erscheinen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen. Als den „Endzweck der religiösen Katakombengemälde" stellt der Verfasser im V. Abschnitt fest, dafs „derjenige, der sie ausführen liefs, durch sie sein Glauben und Hoffen ausgedrückt habe; dafs sie für den Besucher der Grabstätten wenigstens thatsächlich eine Aufforderung und Anleitung zum Gebete für die in den Gräbern beigesetzten und in den Grabschriften genannten Verstorbenen, für das Grab selbst ein Schmuck waren. — Diese wichtigen Ergebnisse, welche der Verfasser hier vorläufig mittheilt, lassen seine bereits angekündigten „Studien über die altchristlichen Bildwerke", (welche vornehmlich die hier im Allgemeinen dargelegte Bestimmung der Katakombendarstellungen an den Bildercyklen im Einzelnen nachweisen sollen), um so sehnlicher erwarten. D.

Album religiöser Kunst. Eine Sammlung christl. Bildwerke der hervorragendsten älteren und neueren Meister in Stahl- und Kupferstichen. Mit erläuterndem Texte von Ludw. R. v. Kurz zu Thurn und Goldenstein, k. k. Prof. und Histor.-Maler in Graz. Regensburger Verlagsanstalt, vorm. G. J. Manz.

Dieses Werk des Näheren zu besprechen, ist sicherlich Dankespflicht. Es war in einer Zeit, in welcher für gröfsere Verbreitung guter religiöser Bilder unter dem Volke noch sehr wenig geschehen war, als ein Mann, beseelt von frommem Sinn und begabt mit den nöthigen Kenntnissen auf dem Gebiete der Kunst, den Entschlufs fafste, hierfür nach Kräften thätig zu sein. Anfangs der Dreifsiger dieses Jahrhunderts hatte G. J. Manz, damals noch in Landshut, damit begonnen; er fand Gelegenheit, mit tüchtigen Künstlern in München und anderwärts bekannt zu werden und sie für seine Aufgabe zu gewinnen. Nicht Mühe und Opfer wurden gescheut, um von ihnen gute Originalzeichnungen zu erhalten, welche er in Kupferstich, oder in dem damals eben erst beliebt gewordenen Stahlstich reproduziren liefs. Als Manz nach Regensburg übersiedelte, wurde sein Verlag von den Männern der Wissenschaft, zumal der Theologie, bald der am liebsten begehrte in Deutschland, und welch' eine stattliche Reihe der angesehensten Werke von da an bis in die neueste Zeit ihm ihr Erscheinen verdanken, ist bekannt. Aber auch die Kunst fand in ihm eine Pflege und Förderung, wie sie in solchem Umfange ihr bisher nirgends zu Theil geworden. Lange, ehe der Verein für Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf seine segensreiche Thätigkeit entfaltete, hatte die Manz'sche Regensburger Kunstverlagsanstalt einen Aufschwung genommen, und zwar durch die Kraft und Ausdauer eines einzigen Mannes, dafs sie bereits an tausend Platten vortrefflicher Kupfer- und Stahlstiche besafs, meist nach Originalzeichnungen von Männern wie Leudner, Schlotthauer, Schraudolph, denen sich bald auch Steinle, Führich u. A. zugesellten, oder nach Werken von Overbeck und Zeitgenossen, auch älterer Meister ausgeführt. Leudner selbst, ein ebenso talentvoller als bescheidener Meister des Kupfer- und Stahlstiches, auch C. Barth, Franz und Joseph Keller, C. F. Mayr, Friedr. Wagner, der in seiner Kunst durchaus originelle und vielgewandte A. Petrak in Wien, bereicherten fort und fort mit vorzüglichen Werken die Sammlung. Die Bilder selbst aber fanden allenthalben so gute Aufnahme, dafs sie in grofser Zahl und zu billigen Preisen nach Italien, Frankreich, England, Polen und Rufsland, nach Nordamerika und selbst nach Brasilien zur Versendung kamen, und den Sinn für Edleres im christlichen Volke weckten. Als daher im Jahre 1880 Herr G. J. Manz das Fest des fünfzigjährigen Bestehens seiner Anstalt feiern konnte, da ward von den höchsten Stellen der Kirche und des Staates, wie schon vorher wiederholt, so jetzt in besonders rühmender Weise sein Verdienst für die Förderung der Wissenschaft aber ebenso der christlich-religiösen Kunst anerkannt. Es ist geziemend, dafs die Erinnerung an solches Wirken auch in dieser »Zeitschrift für christl. Kunst« aus Anlafs obiger Publikation erneuert werde.

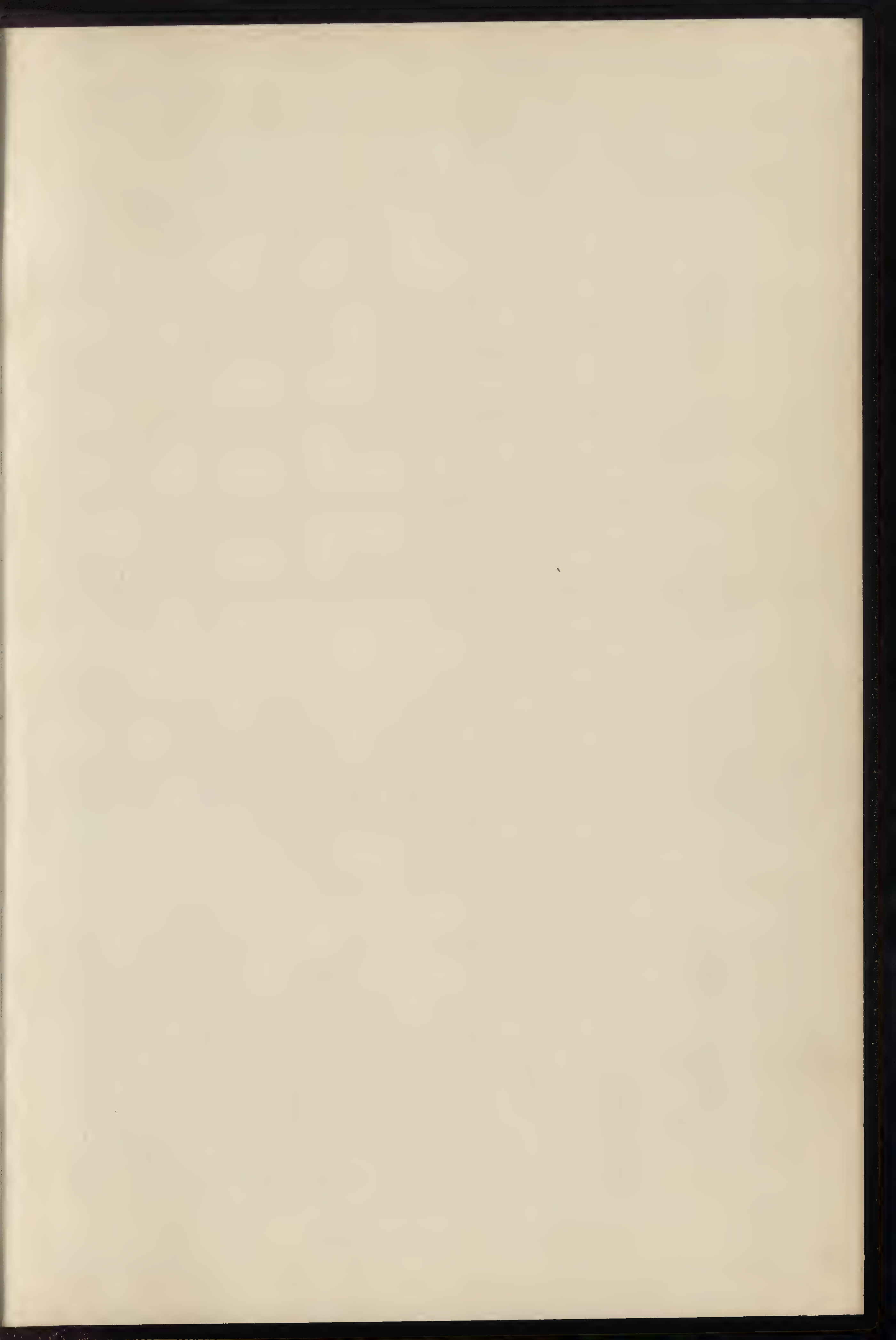
An zweitausend Stahl- und Kupferplatten gröfseren und kleineren Umfanges konnte Herr Manz, als er vor einigen Jahren sich in die verdiente Ruhe zurückzog, der neuen Leitung der Verlagsanstalt einhändigen. Aus diesem Schatze nun, der so viel des Schönsten enthält, welches nicht unbenutzt liegen sollte, hat genannte Anstalt eine Auswahl getroffen von 36 Bildern verschiedener Meister älterer und neuerer Zeit, nämlich von Schongauer, Dürer, Holbein d. J., van Dyck, Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo, Raphael, Guido Reni, Guercino, Overbeck, Cornelius, Joh. und Luk. Schraudolph, Obwexer O. S. B., J. Ign. Mosler, C. Clasen, Führich, Kupelwieser und Steinle. Die Künstler aber, welche sie vordem in Kupfer oder in Stahl gestochen hatten, sind: A. Petrak, E. Dertinger, C. Barth, Friedr. Wagner, J. Leudner, Petzsch, C. Fr. Mayr, Barfus, H. Nüsser, Fr. und Jos. Keller und Lechleitner. Sämmtliche Abdrücke sind mit gröfster Sorgfalt auf starkem Papier in Folio hergestellt.

Von besonderer Bedeutung erscheint in dieser Publikation der erläuternde Text des Hrn. Prof. L. R. v. Kurz. Aus der Absicht, die in der Sammlung vertretenen Meister chronologisch zu ordnen, sie in einer kurzen Lebensskizze vorzuführen, und daran die Erläuterung des Bildes zu knüpfen, erwuchs ihm wohl der Gedanke, sie in eine gedrängte Entwickelungsgeschichte der christlich-religiösen Malerei selbst einzufügen. In der That erhalten wir im vorliegenden Texte auf acht Folioblättern eine von entschieden katholischem Standpunkte aus und mit Beiziehung der besten Literatur gefertigte Geschichte der Malerei von den Katakomben an bis in die neueste Zeit, selbstverständlich nur im Abrisse, der aber für das Verständnifs religiöser Kunstwerke vielleicht mehr bietet, als manches umfängliche Buch. Der Erläuterung einzelner Bilder fügt der Text auch genaue Angaben bei über noch andere Werke religiöser Malerkunst, welche durch das Institut von Manz im Laufe der Zeit hergestellt worden sind.

Ich zweifle nicht, dafs eine weitere Auswahl des Besten aus dieser reichen und lange nicht zu erschöpfenden Fundgrube mit gleicher Liebe würde begrüfst werden. Der Preis der Sammlung, 20 Mark sammt starker verzierter Theke, ist nicht zu hoch, könnte aber alsdann für die eine oder andere neue Sammlung von der Verlagshandlung leicht noch billiger gestellt werden.

Regensburg. G. Jakob.

Die St. Bernulphus-Gilde in Utrecht berichtet über ihre Thätigkeit im Jahre 1890 in einem hübsch ausgestatteten Quarthefte, welches 64 Seiten Text und 8 gute Lichtdrucktafeln umfafst. Von diesen zeigt die erste eine Abbildung von einem emaillirten Triptychon aus dem Anfange des XVII. Jahrh. mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Ignatius von Loyola, zu deren Erklärungen von dem Verfasser des Textes Jan F. M. Sterck zwei Kupferstiche von H. Wiercx, auch abbildlich, herangezogen werden. Die übrigen Lichtdrucke beziehen sich auf die Architektur und hervorragende Ausstattungsgegenstände der Kathedrale von Herzogenbusch und der grofsen Kirche von Breda, welche die Glanzpunkte der „Kunstreis" bildeten. Diese findet hier eine eingehende Schilderung, welche von den Zielen der Gilde, wie von ihrer Kunstrichtung ein anschauliches und recht erfreuliches Bild bietet. H.





Die zwölf Apostel.

Kupferstiche von Israhel van Meckenem nach Hans Holbein d. Aelt.

Abhandlungen.

Ueber einige verschollene Werke Hans Holbeins des Aelteren.





Die zwölf Apostel

Kupferstiche von Israhel van Meckenem nach Hans Holbein d. Ält.

Abhandlungen.

Ueber einige verschollenen Werke Hans Holbeins des Aelteren.

Mit Lichtdruck (Tafel XIV).



on den niederrhein. Stechern des XV. Jahrh. ist Israhel van Meckenem zwar nicht einer der talentvollsten, wohl aber einer der fruchtbarsten. Aus seiner Goldschmiedswerkstatt zu Bocholt, im Bisthum Münster, wie uns die Inschrift auf einem seiner Ornamentblätter meldet,[1]) ging eine Hochfluth von Stichen aller Art in die Welt hinaus, meist religiösen, mitunter profanen Inhalts, mit moralisirendem und satyrischem Beigeschmack, oder Ornamentvorlagen für Goldschmiede und andere Kleinkünstler. Diese Stiche, deren Zahl man ohne zu hoch zu greifen auf tausend und mehr beziffern kann, wenn auch heute nur noch ein verhältnifsmäfsig kleiner Bruchtheil davon erhalten ist, zeigen uns den Künstler als einen in seinem Fach wohlgeübten Mann, der eine gewandte Handhabung des Stichels und guten Blick für die Bedürfnisse seines aus allen Ständen zusammengewürfelten Publikums mit einer eigenthümlichen Aneignungsgabe verband. Zum „Künstler", im eigentlichen Sinne des Wortes, fehlte ihm nichts als die Hauptsache: Phantasie und Gestaltungskraft. Von den etwa 360 Blättern, welche sein Werk umfafst, sind 61 Kopien nach Stichen des Meisters *E S*, 49 nach Schongauer, je 6 nach dem niederländischen Meister *W* ⟡ und dem Meister des Hausbuches, 2 nach dem Meister *P W* von Köln, eines nach Wenzel von Olmütz und 4 nach Dürer. Da er gelegentlich selbst einzelne Figuren und Ornamente aus fremden Stichen entlehnte, so wird man ihm nicht Unrecht thun, wenn man ihm jede Erfindungsgabe abspricht und auch die scheinbar selbständigen Kompositionen auf verschollene Vorlagen besserer Künstler zurückführt. — Die ganze Art seines Kunstbetriebes ist eine so — um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen — „fabrikmäfsige", dafs ihm die Kunst sicher nichts anderes als die „milchende Kuh" gewesen sein kann. Er arbeitete für die breitesten Schichten der urtheilslosen Menge, die froh war, Schongauers vielbegehrte, und in guten Drucken gewifs nicht billige Marienbilder und Heiligengestalten in wohlfeileren Kopien zu erlangen. Dafs diese Kopien nur in Aeufserlichkeiten den Urbildern glichen, die holdselige Süfse der Madonnenköpfe aber ebenso vermissen liefsen, wie die Tiefe der religiösen Empfindung, das merkten die Käufer wohl nicht. Sahen sie doch weniger auf den Kunstgehalt ihrer Heiligen, als vielmehr darauf, dafs es auch wirklich die bekannten, dem Volke vertrauten und lieben Gestalten waren. Und wenn nur der geduldige hl. Antonius von recht gräulichen und monströsen Teufeln durch die Luft geführt und mit Stachelkeulen und Knütteln geschlagen wurde, wenn St. Martin dem armen Krüppel das Mantelstück darbot, S. Agnes durch ihr Lamm oder Katharina durch Rad und Schwert gekennzeichnet waren, — wer fragte danach, ob unten die Schutzmarke Schongauers oder Israhels Zeichen stehe? —

Kein Wunder, dafs der Bocholter Gold schmied nicht immer im Stande war, der lebhaften Nachfrage nach den Erzeugnissen seiner Bilderfabrik zu entsprechen. Die damals noch nicht verstählbaren Kupferplatten lieferten nur einige Hundert guter Drucke und nutzten sich bald soweit ab, dafs wenig mehr als die mageren Umrisse übrig blieb. Israhel sah sich also genöthigt, die Platten durch fortwährende Ueberarbeitungen und Retouchen in druckfähigem Zustande zu erhalten, und diesem Geschäft lag er mit solchem Eifer ob, dafs wir noch heute von der Mehrzahl seiner Stiche verschiedene Plattenzustände besitzen. Bei der Seltenheit vieler Blätter und der damit verbundenen Schwierigkeit, auch nur zwei Exemplare an einem Ort nebeneinander zu legen und zu vergleichen, hat man diese Etats bisher noch nicht, wie bei den Stechern und Radirern späterer Jahrhunderte feststellen können. Ihre Existenz unterliegt indes

---

[1]) *„To bocholt ist gemact In dem bisdom van Monster."* Das einzige bekannte Exemplar dieses Stiches, welchen Bartsch (Append. 154) nur nach Heinecken beschreibt, ohne ihn selbst gesehen zu haben, befindet sich in der Sammlung E. v. Rothschild in Paris.

keinem Zweifel, und ich vermochte bei einzelnen Stichen seiner Hand zwei bis drei, bei den 12 Passionsblättern B. 10 bis 21 sogar fünf verschiedene Plattenzustände zu beschreiben. Auch diese lediglich aus geschäftlichen Erwägungen resultirende Gepflogenheit kennzeichnet die vorwiegend auf den Erwerb gerichtete Thätigkeit Israhels, denn die grofsen Meister seiner Zeit, namentlich Martin Schongauer und der Meister des Hausbuches, verschmähten es, von ihren Platten mehr Abdrücke zu nehmen, als diese ohne Ueberarbeitung gaben, und die Retouchen, welche einige Stiche des Meisters *E S* erlitten, rühren sicher nicht von der Hand des Künstlers selbst, sondern von unverständigen späteren Besitzern der Platten her, denen die künstlerische Wirkung der Abdrücke gleichgiltig sein mochte.

Kann man nun auch, wie wir gesehen haben, Israhel nicht zu jenen Meistern rechnen, denen die hohe Kunst die Stirne geküfst, so ist sein jedenfalls ein Menschenalter umfassendes Schaffen doch nicht ohne alles Verdienst gewesen, und die Kunstgeschichte schuldet ihm sicherlich Dank dafür, dafs er uns eine Anzahl hervorragender Werke gröfserer Meister in seinen Kopien erhalten hat, die im Original verloren gegangen oder verschollen sind. Dies gilt besonders vom Meister *E S*, dessen Formensprache aus einer Reihe von Stichen Israhels[2]) so unverkennbar deutlich zu uns redet, dafs man aus den Kopien auf die einstige Existenz der älteren Vorbilder mit Sicherheit schliefsen kann, dann aber von einem noch bekannteren Meister des XV. Jahrh.: Hans Holbein dem Aelteren.

Schon Woltmann[3]) hat darauf hingewiesen, dafs die Folge des Marienlebens von Israhel van Meckenem B. 30 bis 41[4]) nach einem Gemäldecyklus des älteren Holbein gestochen sei. Nur zu 4 Blättern freilich sind die Originale erhalten. Sie bildeten ursprünglich zwei beiderseits bemalte, 1493 für die Abtei Weingarten in Schwaben gefertigte Altarflügel und schmücken jetzt, auseinander geschnitten, vier Altäre des Augsburger Domes. Die Darstellungen: Joachims Opfer, die Geburt der hl. Jungfrau, Mariä Tempelgang und die Darstellung des Jesuskindes im Tempel decken sich mit Israhels Stichen B. 30, 31, 32 und 37; und zwar kopirte Meckenem in B. 30 das Original gleichseitig, in den übrigen von der Gegenseite. Woltmann nimmt an, dafs der Stecher nicht die Bilder selbst, sondern die Entwürfe Holbeins als Vorlagen benützt habe. Wie dem auch sei, jedenfalls hat er vollkommen Recht, wenn er voraussetzt, dafs auch die übrigen acht Darstellungen der gestochenen Folge auf Erfindungen des älteren Holbein zurückgehen, da auf mehreren von ihnen, besonders auf der Krönung Mariä die Holbein'schen Typen unverkennbar sind.

Ich betonte schon an anderer Stelle,[5]) dafs ich selbst, unabhängig von Woltmann und ohne die Augsburger Dombilder zu kennen, nur auf Grund der Typen und der kleinköpfigen, langen Gestalten zu der Ueberzeugung gelangte, dafs hier Vorbilder des älteren Holbein zu Grunde liegen müfsten. Seither habe ich die Sache weiter verfolgt, und es gelang mir noch für zwei andere Blätter: B. 36 und 41 die Urbilder oder doch wenigstens deren Spur zu entdecken.

Das Holbein'sche Original zur Anbetung der Könige B. 36 hat sich zwar, wie es scheint, nicht erhalten, wohl aber eine Kopie danach von der Hand des Meisters von Cappenberg in der Sammlung des Herrn Domkapitulars Schnütgen zu Köln. Israhels Stich stimmt kompositionell mit jenem Bilde überein, nur ist bei ihm die Landschaft in der Ferne, wo die heil. drei Könige mit ihrem Gefolge zusammentreffen, etwas vereinfacht, der Nimbus Mariä und das Stoffmuster der Gewänder bei den links und rechts stehenden Königen Balthasar und Kaspar fortgelassen, und viele unwesentliche Einzelheiten sind verändert. Diese Abweichungen mögen auch zwischen dem Kupferstich und dem verschollenen Original bestanden haben, denn Israhel liebte es, dergleichen kleine „Verbesserungen" anzubringen. Bei der Zurückweisung von Joachims Opfer B. 30 fügte er rechts im Vordergrund noch ein zweites Hündchen mit einem Knochen hinzu, das sich auf dem Augsburger Gemälde nicht findet.[6])

[2]) B. 24, 85, 86, 98, 104, 105, 110, 117, 120, 147, 186, 218, 229, P. II. 83. 8 u. 9 und P. II. 55. 146.

[3]) »Holbein«. 2. Aufl. p. 44 bis 45.

[4]) Die Folge findet sich vollständig in Amsterdam, London, Paris und Wien (Albertina und Hofbibliothek). Einzelne Blätter kommen fast in allen gröfseren Sammlungen vor. Israhel scheint die Platten jedoch ausnahmsweise nicht überarbeitet zu haben, wenigstens gelang es mir noch bei keinem der 12 Blätter verschiedene Etats zu entdecken.

[5]) »Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstische des XV. Jahrh.« (Nürnberg 1887.) p. 39 bei Nr. 204.

[6]) Woltmann »Holbein«. p. 45.

Die Krönung Mariä B. 41 entspricht in den Motiven der vier Hauptfiguren ziemlich genau dem gegenseitigen Bilde im oberen Bogenfelde der Basilika Santa Maria Maggiore.[7]) Im Stich ist Maria ein klein wenig mehr von vorn gesehen, die drei hl. Personen der Trinität haben statt der Scheibennimben einfache Strahlenkreuze. Gott Vater, zur Rechten, hält wie der hl. Geist Weltkugel und Szepter, während im Bilde Gott Vater, zur Linken, nur die Weltkugel und der hl. Geist nur das Szepter hält. Die Engel mit den Teppichen fehlen im Augsburger Bilde vollständig, wo sich die Figuren vom tiefblauen sternbesäeten Himmel abheben.

Bei der sonstigen Uebereinstimmung der Kompositionen, welche sich auch auf die Gewandmotive erstreckt, könnte man das Augsburger Gemälde in der That für das Vorbild des Stiches halten und Israhels Folge — da das Basilikenbild von 1499 datirt ist — später ansetzen. Allein die Abweichungen in der Handhaltung der göttlichen Personen, die im Bilde fehlenden zahlreichen Engel lassen sich nicht einmal durch die Benutzung einer vom Bilde verschiedenen Zeichnung erklären; denn die Originalzeichnung zum Gemälde ist in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel erhalten[8]) und stimmt in allen vom Stich abweichenden Punkten mit dem Bilde überein. — Ich möchte daher glauben, dafs Holbein im Bogenfelde des Augsburger Basilikenbildes eine ältere Komposition des gleichen Gegenstandes mit kleinen Veränderungen wiederholt habe, und dafs das verschollene Gemälde zu jenem ersten beglaubigten Werk seiner Hand, dem 1493 für die Abtei Weingarten gemalten Altar, gehört habe, nach welchem Israhel van Meckenem die übrigen Blätter seines Marienlebens fertigte. — Die Krönung Mariä in Eichstätt (Woltmann Nr. 197) zeigt eine ganz andere Komposition und bietet keinerlei Analogieen mit Meckenem's Stich.

Aufser den 12 Blättern des Marienlebens ist es der gröfste Stich Israhels: Die Messe des hl. Gregor B. 102, welcher unzweifelhaft auf ein Original von Hans Holbein dem Aelteren zurückgeht,[9]) wenn auch über das Urbild nichts bekannt ist. Da die kurze Beschreibung bei Bartsch[10]) in keiner Weise genügt, so dafs man den Stich eigentlich nur nach den Mafsen erkennen kann, lasse ich hier eine genauere folgen. Vielleicht, dafs sich doch eine Spur des verschollenen Bildes dadurch finden läfst.

Der Papst kniet vom Rücken gesehen und den Kopf nach rechts wendend zwischen zwei Geistlichen vor dem Altar, auf welchem ihm der Schmerzensmann, bis zu den Hüften im Sarkophag stehend, erscheint. Er ist nur mit dem Lendentuch bekleidet, neigt das von einem Kreuz- und Scheibennimbus umschlossene Haupt auf die rechte Schulter und legt die Hände übereinander. Vor dem Sarkophag steht auf einem Tuch, dem Korporale, der Kelch, unter dem Tuch rechts die Patene, links ein Lesepult mit aufgeschlagenem Buch. Zu beiden Seiten zwei Leuchter mit brennenden Kerzen, links die Hostienbüchse und rechts zwei Mefskännchen. Links neben dem Altar hält ein Kardinal die päpstliche Tiara, rechts ein zweiter, mit einem Buch unter dem Arm, den Kreuzstab. Hinter den Kardinälen folgt auf jeder Seite ein Bischof, links noch ein Mönch und je sieben Köpfe aus der Gemeinde. Ueber dem Altar ist ein offenes Triptychon angebracht mit den Darstellungen der Kreuztragung, Entkleidung, Annagelung und Auferstehung. Die Mitteldarstellung: Christus am Kreuz, wird durch das hinter dem Heiland hoch aufragende ägyptische Kreuz mit lateinischem Majuskel-Titulus verdeckt. Links und rechts davon füllen die Passionswerkzeuge bis an das Gewölbe hinauf das Bogenfeld über dem Altar: Am Kreuz lehnen Schwammrohr, Lanze und Leiter, über welcher der Hahn sitzt. Weiter sieht man oben einen Engel mit dem Schweifstuch, die Dornenkrone mit den gekreuzten Stäben, die Hand eines Schergen und die Köpfe von Herodes und Annas; links vom Kreuz: Die drei Salbenbüchsen, den Judaslohn, Bohrer und Hammer, die Köpfe von Pilatus und Kaiphas sowie den Christi und des ihn küssenden Judas, Zange und Martersäule mit den Stricken, Ruthe und Geifsel. Rechts die Köpfe der Magd und Petri, dessen schwörende Hand, Christi Haupt und

---

[7]) Nr. 16 des Augsburger Galeriekatalogs von 1869.

[8]) Lichtdruck bei Ed. His, »Hans Holbeins d. Aelt. Feder- und Silberstift-Zeichnungen«. (Nürnberg o. J.) Taf. XXXVIII.

[9]) Ich verdanke diesen Hinweis Dr. W. v. Seidlitz.

[10]) Aufser den 6 Zeilen im »Peintre-Graveur« findet sich nur eine noch kürzere Beschreibung bei Heinecken »Neue Nachrichten« I., S. 459. 101: „Die heilige Messe, eine Vorstellung von vielen Figuren, wo drey Priester vor dem Altare knieen, hoch 17 Z. 6 L., breit 11 Z. Unten bezeichnet *I. V. M.*, nebst einem Ablasse: *Quociens q's coram aim: Xpsti etc.*"

das des ihn anspeienden Schergen, die Hand, welche ihn an den Haaren zerrt, und jene, welche ihm den Backenstreich gibt, die Laterne, Petri Schwert, drei Nägel, die Hand des auf Christus zeigenden bekehrten Hauptmannes, Essigkanne, Schüssel und Tuch. Der Rock des Heilands liegt rechts unter dem Flügelaltar und auf ihm die drei Würfel. — Links und rechts blickt man in die gewölbten Seitenschiffe der Kirche, in denen zwei Kronleuchter hängen. Auf der Altardecke stehen die Worte: **ihesus maria** und links und rechts davon vertheilt die Chiffre *I M.* Unten, etwas links von der Mitte, auf dem gequaderten Boden an der halbrunden Ausbiegung der Stufe die Bezeichnung: *IVM.* Im Unterrande steht noch innerhalb der Einfassungslinie auf einer Zeile in gothischer Minuskel folgender Ablafs: ∘ **Quociens ∘ q̇s ∘ corā ∘ armis ∘ xp̄i ∘ quicq̄s ∘ orōnes ∘ ap̄licas ∘ c̄it ∘ quiq̄s ∘ p̄r ∘ n̄r ∘ & ∘ aue ∘ maĩa ∘ deuote ∘ dixeͨit ∘ xx ∘ milibs ∘ anorū ∘ a ∘ penis ∘ purgatorij ∘ exonoratus ∘ erit** ∘

Der Stich mifst 468 : 294 *mm* Einfassung und ist immer auf zwei Blätter gedruckt, die unterhalb der Hände Christi zusammengeklebt sind.[11] Eine gestochene Horizontallinie auf dem unteren Blatt in der Mitte links und rechts vom Grabe Christi bezeichnet die Stelle, wo die Blätter aneinander zu kleben sind.

Im Dresdener Kabinet befindet sich eine grofse gleichseitige Federzeichnung (473:296 *mm*), welche nach dem Stil einiger Zuthaten schon dem XVI. Jahrh. angehört. Das Kreuz steht hinter dem Altar, der oben mit gothisirendem Astwerk bekrönt ist. Der Kronleuchter ist aus dem linken Schiff in das rechte versetzt und links eine grofse Orgel hinzugefügt. Oben in der Mitte zwischen den Gewölbrippen erscheint Gott Vater in Halbfigur; links kniet der Heiland, rechts Maria.

Ein drittes Werk Israhels endlich, das auf eine Vorlage des älteren Holbeins zurückzuführen ist, bildet die Apostelfolge B. 64 bis 78, welche in starker Verkleinerung dieser Abhandlung beigegeben ist.[12] Die Reduktion beeinträchtigt natürlich die Beurtheilung der Stiche als solche, läfst aber gerade die Eigenart des Kopisten in erwünschter Weise zurücktreten, indem sie zugleich die stilistische Gesammterscheinung der Figuren hervorhebt. Man wird sich danach eine ungefähre Vorstellung von der Schönheit der Vorlagen Holbeins bilden können. Vergleicht man die Apostel mit ähnlichen Einzelfiguren des Letzteren, z. B. mit den Heiligen der beiden Prager Altarflügel,[13] so findet man hier wie dort die gleichen schlanken Gestalten in feierlich monumentaler Haltung, die gleichen zur Körperlänge in eigenthümlichem Mifsverhältnifs stehenden kleinen Köpfe, die in schönem Wurf herabfliefsenden, am Boden nachschleppenden Gewänder. Die hl. Jungfrau (B. 65) trägt dasselbe am Halsausschnitt mit Pelz verbrämte Kleid wie auf den Bildern aus dem Marienleben.

Es sei hier noch erwähnt, dafs Bartsch die Apostel nicht in der vom Künstler beabsichtigten Reihenfolge beschreibt, da er übersah, dafs immer je zwei und zwei von ihnen durch die Uebereinstimmung der Nischen und Portale, vor denen sie stehen, als Gegenstücke gekennzeichnet sind. Nur Christus und Maria machen hiervon eine Ausnahme. Ich habe daher für den Lichtdruck diese Zusammenstellung gewählt:[14]

1. Petrus. B. 66.	2. Paulus. B. 78.	3. Andreas. B. 67.	4. Bartholomäus. B. 71.
5. Johannes. B. 69.	6. Jacobus major. B. 68.	7. Philippus. B. 70.	8. Jacobus minor. B. 72.
9. Thomas. B. 76.	10. Matthias. B. 73.	11. Simon. B. 75.	12. Judas Thaddäus. B. 74.

[11]) Ich kenne nur 9 Exemplare und zwar in Berlin, Boston (Mass.), Hamburg, London, Klein-Oels (Sammlung des Grafen York v. Wartenburg), Oxford, Paris (Bibl. nationale und Sammlung v. Rothschild), Wien (Hofbibliothek). Zum Theil mit den vorstehend genannten identisch mögen die Abdrücke sein, welche auf Auktionen vorkamen, wie 1798 bei Bernard in London, 1824 Graf Fries in Amsterdam, 1834 Duke of Buckingham in London, 1840 Esdaile ebenda, 1844 Debois in Paris und 1864 Chilpin in München. Das Londoner Exemplar ist stark verkleinert reproduzirt von der Autotype Company unter Nr. 343 als „Mair".

[12]) Die Wiedergabe aller zwölf Apostel auf einer Tafel war nur durch ihre Verkleinerung auf etwa ein Drittel der Originalgröfse zu ermöglichen. Christus und Maria, welche sich an der Spitze der aus 14 Blättern bestehenden Folge befinden, mufsten der Raumersparnifs wegen fortgelassen werden. Die Letztere fehlt überdies in Berlin.

Ich kenne nur zwei vollständige Exemplare der ungemein feltenen Folge in Paris und Wien (Albertina). Je 13 Blatt besitzen das Berliner Kabinet und die Wiener Hofbibliothek, 8 befinden sich in Bologna, 2 in Oxford und je eines in der Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden und im British Museum.

[13]) Abgebildet im Katalog des Rudolphinum zu Prag (1889), Nr. 377 und 378.

[14]) Durch ein Versehen wurden dabei nur Thomas und Matthias vertauscht. Letzterer gehört wohl richtiger unter Nr. 9, Ersterer unter Nr. 10.

Heinecken[15]) gibt bereits richtig an, dafs die Folge aus 14 Blättern bestehe, Bartsch zählt indes 15, von denen er ohne nähere Beschreibung unter Nr. 65 die Maria, unter 76 den Thomas und unter 77 Matthias nennt. Letzterer ist jedoch unter Nr. 73 richtig beschrieben und wird von Bartsch nur irrthümlich „Mathäus" genannt. B. 77 existirt überhaupt nicht, da ja die Zahl der Apostel sonst 13 betragen würde. Die vollständige Folge kam erst 1836 an die Albertina, so dafs Bartsch für seinen »Peintre-Graveur« nur das Exemplar der Hofbibliothek benutzen konnte, an welchem der Thomas B. 76 fehlt.

Die Benennung einzelner Apostel, wenigstens der fünf letzten, könnte strittig sein. Ich habe die von Bartsch gewählte beibehalten, mit Ausnahme des Matthias, den Bartsch Mathäus nennt, der aber fast immer am Beil kenntlich ist, während Mathäus Lanze oder Hellebarte, mitunter auch ein Schwert führt. Jakobus minor B. 72 wird zwar in allen gestochenen Folgen des XV. Jahrh., wo den Aposteln ihr Name beigegeben ist, mit einer Keule dargestellt, da er aber in einer anderen Apostelfolge Israhels (B. VI. 297. 30) ausnahmsweise mit dem Walkerbaum vorkommt und hier unmöglich am Schlufs der ganzen Reihe neben Simon erscheinen kann, liefs ich es bei der Benennung von Bartsch. Bei paarweiser Anordnung der Apostel, wie sie schon im Werk des Meisters *E S* vorkommt, liebte man es, dem Petrus an Stelle des meist fehlenden Paulus den Andreas beizugesellen und Johannes mit Jakobus major als Brüder zu vereinigen. Philippus und Jakobus minor gehörten dann ebenso zusammen, wie die Brüder Simon und Judas, die den Schlufs der Folge bildeten. Ihre Reihenfolge läfst sich leicht durch den Wortlaut der nicht selten beigegebenen Kredostellen fixiren.

Die alten Meister, deren ikonographische Kenntnisse man heute gern zu überschätzen geneigt ist, nahmen es mit der richtigen Vertheilung der Apostelattribute selbst nicht gar genau. Petrus, Andreas, Johannes, Jakobus major haben zwar fast ausnahmlos die gleichen Abzeichen: Schlüssel, Schrägkreuz, Kelch, Pilgerstab und Kreuzstab, Thomas findet sich aber mit Lanze oder Winkelmafs, Mathäus mit Schwert, Lanze oder Hellebarte, Matthias mit Beil oder Hellebarte, Simon mit Kreuz, Schwert, Lanze oder Säge. Letztere ist meist das Abzeichen des Judas Thaddäus, der nur in unserer Folge die ihm von Bartsch in der Regel mifsverständlich zugewiesene Keule hält. Gegen alle Tradition gab endlich gar der Meister mit den Bandrollen in einer nach dem Meister *E S* kopirten Folge (P. II. 229. 132 bis 137) dem Philippus das Beil, dem Thomas einen Kreuzstab, dem Matthias das Kreuz, dem Simon die Lanze und dem Mathäus den Walkerbaum.[16])

In Israhels Apostelfolge trägt nur Bartholomäus Schuhe, alle übrigen sind barfufs. Auf diese Eigenthümlichkeit, die sich bei den meisten Folgen des XV. Jahrh. beobachten läfst, wies ich schon an anderer Stelle hin, ohne sie begründen zu können.[17]) Inzwischen machte mich Dr. Eduard His in Basel darauf aufmerksam, dafs der hl. Bartholomäus, zufolge der »Caractéristique des Saints« des Jesuitenpaters Cahier, der Patron der Gerber und Lederer — jedenfalls wegen seines Martyriums — sei. Wahrscheinlich also trägt er als Abzeichen dieser Würde auch da Schuhe, wo seine Genossen sämmtlich barfufs einhergehen.

Der geduldige Leser möge mir diesen Exkurs auf ikonographisches Gebiet verzeihen. Was das eigentliche Thema meiner Abhandlung anbetrifft, so mufs ich mich zum Schlufs damit begnügen, auf die einstige Existenz einer Anzahl bedeutender Werke des älteren Holbein hingewiesen zu haben, und zwar solcher, die vor 1503, dem Todesjahr Israhels van Meckenem, entstanden sein müssen. Sind sie wirklich im Sturm der Zeiten zu Grunde gegangen, wie manch anderes Kleinod deutscher Kunst, oder harren sie verborgen einer fröhlichen Auferstehung? — Wenn auch das Letztere kaum noch zu hoffen ist, so wäre ich schon zufrieden, mit dieser Studie dem auf dem Gebiet der Malerei besser bewanderten Forscher den Blick auf ein benachbartes Feld eröffnet zu haben, auf dem noch manch' unbegangener Pfad zu den Quellen der Erkenntnifs führen mag.

Dresden. Max Lehrs.

15) »Neue Nachrichten« I., S. 453. 60.

16) Diese Angaben beruhen lediglich auf solchen Apostelfolgen des XV. Jahrh., bei welchen durch Beischrift der Namen die Identität der einzelnen Apostel nicht zweifelhaft ist.

17) Der Meister mit den Bandrollen (Dresden 1886). p. 11, Anm. 5.

Heilthumbücher und Goldschmiedekunst.

Mit 4 Abbildungen.



Die Heiligthumbücher, namentlich die älteren, mit ihren fast zahllosen künstlerischen Abbildungen von Kirchengeräthen, sind mir immer als eine wichtige Quelle für kunsgtewerbliche Studien erschienen. Wenn ich auch nie mit der Energie, welche man einer zu lösenden Aufgabe entgegenbringt, an dieselben herangegangen bin, so habe ich sie doch oft mit dem Gedanken durchblättert, ob es denn gar nicht möglich wäre, diese bisher so einseitig für die Geschichte der graphischen Künste interpretirten Quellen auch zur Lösung wichtiger Fragen aus der Geschichte der Goldschmiedekunst heranzuziehen. Jedesmal aber habe ich das Material unbefriedigt wieder zur Seite gelegt; denn es ist mir niemals gelungen, diesen stummen Zeugen die Zunge zu lösen. Nicht ein einziges Mal liefs sich unter den zerstreuten kirchlichen Goldschmiedearbeiten irgend ein Stück durch die Abbildungen der Heilthumbücher auf seine Provenienz zurückführen, und nur drei erhaltene Stücke (Andechs, München, Aschaffenburg) liefsen sich überhaupt identifiziren. Niemals verrathen diese sonst so kostbaren Inventare einen Meisternamen und aus keiner der Beschreibungen kann man mehr ge-



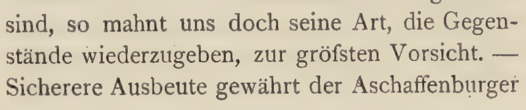
Fig. 1.
Mit Reliquien gefülltes Muschelgefäfs aus dem Aschaffenburger Kodex (Halle'scher Domschatz).

winnen, als eine auch aus andern Quellen bekannte allgemeine Bezeichnung des Gegenstandes. Térey hat uns durch seine Erstlingsarbeit[1]) — obgleich sie als Strafsburger Dissertation mehr auf das Kunsthistorische ausgeht — gezeigt, welchen Weg man hier einzuschlagen hat. Er zieht das urkundliche Material, welches zuweilen verräth, aus welcher Schenkung, vielleicht also auch aus welchem Ort dieses oder jenes Reliquiar herrührt, mit heran. Vielleicht wird es auf diese Weise unter Zuhilfenahme der oft angebrachten Wappen einmal gelingen, unter den 200 bis 300 Abbildungen eines Heilthumbuches einige in lokale Gruppen zu vertheilen. Dafs dieses System sich nicht nur bei dem Halle'schen Heilthumbuche anwenden läfst, kann ich aus eigener Erfahrung bezeugen; denn eine flüchtige Durchsicht der urkundlichen Materialien für das Wittenberger Heilthumbuch im Archiv zu Weimar hat mir gezeigt, dafs auch dort eine ähnliche Ausbeute zu gewärtigen ist.



Fig. 2.
Reliquiar aus dem Aschaffenburger Kodex mit den Initialen des Ludwig Krug.

Térey gliedert seine Arbeit in zwei Theile: Der erste behandelt den Aschaffenburger Kodex, welcher bisher unter dem unkorrekten Namen „Der Mainzer Domschatz“ bekannt war, wohin aber nur ein kleiner Theil der Reliquien 1540 verbracht worden ist. Er führt für ihn den Namen „Der Halle'sche Domschatz“ ein. Der zweite Theil gilt dem „Halle'schen Heiligthumsbuch von 1520“, jenem kostbaren selten gewordenen Druckwerk, welches Hirth 1889 in seiner Liebhaber-Bibliothek zum Theil herausgegeben hat. Das Verhältnifs zwischen dem handschriftlichen Kodex und dem Druckwerk, welches lange verkannt worden ist, wird aufgeklärt: das Druckwerk ist älter, 1520, und der Aschaffenburger Kodex ist daher nicht seine Vorlage, sondern erst einige Jahre später, 1526, entstanden. Als Zeichner für das Druckwerk wird der 1520 verstorbene Nürnberger Maler Wolf Traut erkannt, welchem die gröfsere Zahl der Blätter zugewiesen werden mufs. Eine kleinere Gruppe fällt einem Unbekannten zu, welcher sich als ein Schüler Cranach's dokumentirt. Einige wenige Blätter, welche weder Traut noch diesem Unbekannten angehören können, fafst Térey als die Arbeit eines im Zeichnen wenig gewandten Xylographen auf. Seite 24, 25 und 105 wird auf das Verhalten Wolf Traut's den Originalien gegenüber hingewiesen. Es stellt sich heraus, dafs er ziemlich frei geschaltet hat. Wenn er auch nicht so weit gegangen ist, ein und dasselbe Cliché für verschiedene Gegenstände zu verwenden, wie es andere Heilthumbücher thun und wie wir es von den Weltchroniken her gewohnt



sind, so mahnt uns doch seine Art, die Gegenstände wiederzugeben, zur gröfsten Vorsicht. — Sicherere Ausbeute gewährt der Aschaffenburger

[1]) G. v. Térey »Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumbuch von 1520«. (XIV u. 115 S.) 8⁰. 10 Tafeln. Strafsburg 1892, Heitz.

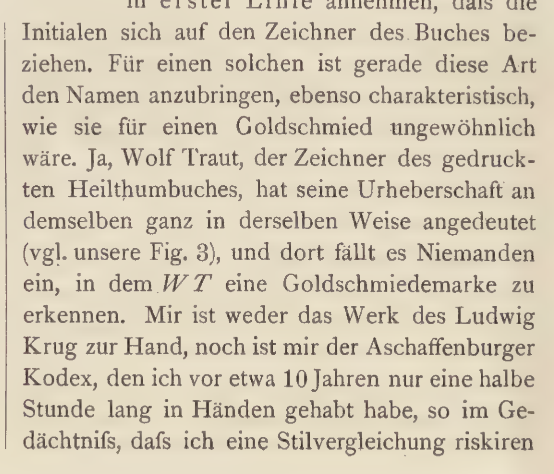
Kodex, welcher weit reichhaltiger ist, und obgleich später entstanden, dennoch mehr Treue für die gothischen Formen zeigt. Da es sich für Térey darum handelt, die Miniaturen dieses Inventars dem sogen. Pseudo-Grünewald, d. h. jenem unbekannten zwischen Grünewald und Cranach stehenden Meister abzusprechen, hat er sich unbewufst dem Kodex gegenüber auf einen zu hohen Standpunkt gestellt und kritisirt ihn daher etwas zu streng. Was er in dieser Beziehung sagt, ist zwar richtig, aber wir dürfen alles, was den Zeichnungen abgeht, durchaus nicht von einem gemalten Inventar verlangen. Mit seinen frischen Farben, seinen gut gezeichneten Figuren und zum Theil vorzüglichen Details, steht dieses Buch über dem Inventar der Michaelshofkirche in München (Gmelin) und hoch über dem Lobkowitz'schen Inventar (Koula), sowie dem von Zwiefalten (Auktion Gutekunst). Wer den verschönten durch Hefner mitgetheilten Proben nicht traut, mag die hier beigegebene, nach einer Photographie gemachte Abbildung (Fig. 1) einer Prüfung unterwerfen.

Wenn Térey die Urheberschaft des Pseudo-Grünewald negirt und einen andern Meister vorzuschlagen sich nicht entschliefsen kann, so macht er doch mit den Worten: „Es ist vielleicht anzunehmen, dafs die Künstler der Nürnberger Richtung angehören", einen Hinweis, welchen ich zur Weiterentwicklung aufnehmen möchte.



Fig. 3.
Silberfigur d. hl. Petrus aus dem Halle'schen Heiligthumsbuch von 1520 mit dem Monogramm d. Wolf Traut.

Die einzige Meisterbezeichnung, welche in dem Aschaffenburger Kodex vorkommt, besteht aus den Initialen *L* und *K*, rechts und links von einem Krug, dem redenden Wappen des Nürnberger Goldschmiedes Ludwig Krug, nach Neudörfer zünftig 1522, nach meinen Notizen aber erst 1523 in die Zunft aufgenommen. Neudörfer setzt seinen Tod in das Jahr 1532, aber nach dem Nürnberger Meisterbuch läfst sich aus den Jahren, in welchen er als Geschworner bis zu seinem Lebensende fungirte, herausrechnen, dafs er schon 1530 gestorben ist. Wir geben in Fig. 2 nach Hefners Aschaffenburger Programm von 1830 den Gegenstand wieder, auf welchem die Initialen angebracht sind; man wird sie auf dem Baumstumpf unschwer erkennen. Térey fafst diese Bezeichnung, und ich sehe im Allgemeinen kein Hindernifs dafür, als die Urhebermarke des Goldschmiedes, welcher das Stück angefertigt hat. Wir hätten demnach hier eine beglaubigte Arbeit von Ludwig Krug vor uns, ein Fund, der um so werthvoller ist, als wir sonst wenig Hoffnung haben, auf dem gewöhnlichen Wege der Feststellung durch Marken, andere Goldschmiedewerke des Meisters zu finden, da sein Tod mehrere Jahre vor Einführung der obligatorischen Meisterstempelung in Nürnberg fällt. In der Zeit, da Ludwig Krug thätig war, stempelte man nur mit dem Stadtzeichen. Aber aus den 25 Arbeiten, welche mir aus dieser Periode bekannt sind, findet sich keine, welche die geringste Spur einer Meisterbezeichnung oder Verfertiger-Inschrift trägt. Ich behaupte also wohl nicht zu viel, wenn ich sage, es sei damals in Nürnberg nicht üblich gewesen, eine Goldschmiedearbeit so zu bezeichnen, wie es unsere Fig. 2 zeigt. Angenommen aber, dafs es in diesem Falle doch so gewesen sei, würde sich dann der Zeichner des Heilthumbuches die Mühe gemacht haben, ein fremdes Urheberzeichen in so sorgfältiger Weise wiederzugeben? Aus hundertfältiger Erfahrung sage ich nein. Man braucht blos zu sehen, wie selbst heutzutage die Künstler mit den Inschriften und Meisterbezeichnungen auf den von ihnen reproduzirten Gegenständen umgehen, um zu wissen, dafs nur ein ganz spezieller Auftrag, welcher aber hier nicht vorgelegen haben kann, zu einer solchen Akribie hätte Anlafs geben können. Ich möchte daher in erster Linie annehmen, dafs die



Initialen sich auf den Zeichner des Buches beziehen. Für einen solchen ist gerade diese Art den Namen anzubringen, ebenso charakteristisch, wie sie für einen Goldschmied ungewöhnlich wäre. Ja, Wolf Traut, der Zeichner des gedruckten Heilthumbuches, hat seine Urheberschaft an demselben ganz in derselben Weise angedeutet (vgl. unsere Fig. 3), und dort fällt es Niemanden ein, in dem *WT* eine Goldschmiedemarke zu erkennen. Mir ist weder das Werk des Ludwig Krug zur Hand, noch ist mir der Aschaffenburger Kodex, den ich vor etwa 10 Jahren nur eine halbe Stunde lang in Händen gehabt habe, so im Gedächtnifs, dafs ich eine Stilvergleichung riskiren

könnte. Aber ich erinnere mich einer Handzeichnung des Ludwig Krug im Münchener Kabinet, welche meiner Annahme wenigstens nicht widerspricht. Ist aber Ludwig Krug der Zeichner des Aschaffenburger Buches, so ist er meiner Ansicht nach auch der Verfertiger des becherförmigen Reliquiars (Fig. 2), welches seine Initialen trägt. Die graphische Wiedergabe der von ihm selbst gefertigten Goldschmiedearbeit mag der verführerische, doppelte, Anlafs gewesen sein, seine Meisterbezeichnung hinzuzufügen.

Bei dem empfindlichen Mangel an authentischen Nachrichten über die Arbeiten der Nürnberger Goldschmiede im Beginne des XVI. Jahrh. ergreife ich mit Vergnügen das schwache Rohr dieser Hypothese, um aus dem urkundlichen Goldschmied Ludwig Krug bis zu besserer Belehrung einen Meister mit bekannten künstlerischen Qualitäten zu machen. Aufser dem besprochenen Stücke möchte ich ihm jetzt noch zwei andere zuschreiben, von welchen sich das eine in Fürstlich Lobkowitz'schem Besitze (Ausstellung Wien 1889, Nr. 465), das andere im Nationalmuseum zu Budapest befindet. Von dem ersteren vermag ich leider keine Abbildung beizubringen, obgleich es eine ganz köstliche Arbeit ist, namentlich in der weiblichen Figur, welche, wie an dem Stücke im Aschaffenburger Kodex, Fufs und Griff miteinander verbindet, uns den eigenthümlichen geschlossenen Charakter der damaligen Nürnberger Plastik offenbart. Das andere reproduzieren wir in Fig. 4 nach der Heliogravure der Publikation über die Budapester Ausstellung von 1884. Obgleich hier die vermittelnde Figur fehlt, ist doch die Verwandtschaft mit dem Aschaffenburger Blatt unverkennbar. Das Laubwerk am Fufse, der umgebogene Baumstamm, welcher hier statt der Initialen die Trockensprünge zeigt, ferner die Buckelreihe, die eingefafsten Reliefs, alles das verräth eine Uebereinstimmung, welche mehr als ein gemeinschaftlicher Schulcharakter zu sein scheint.



Fig. 4. Pokal im Nationalmuseum Budapest (Ludwig Krug?).

Karlsruhe. Marc Rosenberg.

Aachener Goldschmiede.



iesseits der Alpen ist kein Kirchenschatz reicher an kostbaren Metallarbeiten als derjenige der Aachener Marienkirche, der alten von Karl dem Grofsen begründeten Pfalzkapelle. Welchen Meistern jene Kunstwerke ihre Entstehung verdanken, ist fast in allen Fällen unbekannt. Einzelne Kunstforscher haben zwar das eine oder das andere Werk bestimmten Meistern zugeschrieben, ihre Aufstellungen sind dann aber von andern wiederum bestritten worden.

Es läfst sich nun aber nachweisen, dafs Metallarbeiter und Goldschmiede durch das ganze Mittelalter in Aachen gearbeitet haben. Versuchen wir die Beweisstellen zu vereinen und mittelst derselben zu zeigen, dafs es sehr wahrscheinlich ist, manches Werthstück der Münsterkirche sei in der Stadt Aachen selbst entstanden.

Unter den jüngst von Marc Rosenberg bei Keller zu Frankfurt a. M. veröffentlichten »Goldschmiede-Merkzeichen« finden sich S. 3 f. „Beschauzeichen der Stadt Aachen". Sie gehören dem XV. und XVI. Jahrh. an und enthalten einen Adler in einem länglichen, unten abgerundeten oder einem kreisförmigen Schilde. Prof. Loersch hat nun aber jüngst in der »Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins« XII., S. 243 nachgewiesen, dafs jenes zweite Zeichen mit kreisförmigem Schilde und der Jahreszahl 1581 kein Aachener sein könne. In der erstern Schildes-

form kommt das Beschauzeichen vor auf Werken des Hans (Jan) von Reutlingen, Goldschmied und Stempelschneider unter Max I. und Karl V. Als Meisterzeichen verwendet jener Hans besonders auf einem Evangeliendeckel der kaiserl. Schatzkammer ein schräg liegendes grofses lateinisches *R*, dessen unterer Strich jenseits des langen graden Striches hinaufgeht und so mit ihm ein *X* bildet. Das Monogramm besteht demnach aus den Buchstaben *R* und *I*. Dasselbe Beschauzeichen und dasselbe Meisterzeichen fand ich auf dem silbernen Siegelstempel des Aachener Münsters, das Bock (»Pfalzkapelle« S. 109) freilich sehr unvollkommen abbildete. Das Siegel, eine von Karl V. dem Münster geschenkte Monstranz (abgeb. a. a. O. S. 120) und jener Evangeliendeckel (abgeb. a. a. O. S. 156) stehen sich in der Zeit und in den Formen so nahe, dafs sie auf dieselbe Werkstätte hinweisen, also nach Ausweis des Beschauzeichens auf eine Aachener.

Dafs Aachen schon lange vor dem XVI. Jahrh. Beschauzeichen hatte und anwandte, erhellt aus den von Laurent herausgegebenen Stadtrechnungen. Wird doch in der Rechnung vom Jahre 1334 (S. 106) berichtet, es sei ein Hammer gefertigt worden, womit Johann von Royde das Silber stempele. Ebendaselbst ist gesagt, ein Goldschmied habe den Eisenstempel graviert, womit die (zinnernen) Krüge gestempelt würden. Die Rechnung von 1338 (S. 119 f., vergl. 18 f.) erzählt: einer der angesehensten Bürger, Wilhelm Beysel, sei beauftragt worden, Geschenke zu kaufen, welche die Stadt der seit 1324 mit Ludwig dem Bayern vermählten Kaiserin Margaretha von Holland bei ihrem Besuche darbieten wolle. Beysel kaufte daraufhin für über 450 Mark zehn silberne, vergoldete Geräthe bei Wilhelm de Hex, bei Herrn Arnold dem Kleinen, bei Herrn G. Chorus, bei dem in der Pontstrafse wohnenden Herrn Wolter, bei Franko von Royde, bei Dobag und bei Jakob Sassen. Würde man der Kaiserin gerade Goldschmiedearbeiten verehrt haben, und würde man diese so rasch gefunden haben, wenn nicht zu Aachen das Handwerk der Goldschmiede geblüht hätte? Trotzdem können nicht alle Genannten Goldschmiede gewesen sein, weil laut dem Anfange der betreffenden Rechnung G. Chorus und Wolter aus der Pontstrafse als Bürgermeister auftreten. Auch W. Beysel lieferte selbst einen grofsen vergoldeten Becher für 64 Mark 10 Schillinge, obwohl er allem Anscheine nach nicht Goldschmied war. Man mufs also mit Loersch (a. a. O. S. 231) annehmen, die angesehensten Bürger hätten ihr eigenes Silbergeschirr hingegeben. Vielleicht sind aber doch einige der Genannten Goldschmiede gewesen. Dieselbe Rechnung nennt sicher wenigstens einen Goldschmied, indem sie (S. 126 und 129, vergl. 19 Anm.) ausführt, irdene Krüge seien zu theuer gewesen, darum habe die Stadt durch Meys zinnerne giefsen lassen, worauf der Goldschmied Werner von Lynge 48 Schildchen gesetzt habe.

Auch in der Rechnung des Jahres 1346 (S. 180) erscheint ein städtischer Goldschmied; in derjenigen des Jahres 1391 aber wird berichtet, wie Goldschmied Wilhelm zwei silberne Flaschen herrichtete, welche man dem Herzog von Geldern schenkte. Der Goldschmied erhielt nur 8 Mark, doch kosteten sie der Stadt 800 (S. 376 u. 380). Im Jahre 1394 erneuerte Wilhelm für 10 Mark zwei Kannen, welche die Stadt für 375 Mark vom ersten Bürgermeister übernommen hatte, um sie dem „jungen Herrn von Jülich", als er Ritter geworden, zu verehren (S. 397 f.).

Vor dem Jahre 1510 arbeitete zu Aachen ein Goldschmied Heinrich Schelert, der mehrere Kelche für die dortigen Windesheimer Chorherren machte (»Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins« XIII., S. 111 u. 247). Im Jahre 1573 aber erhielt die Goldschmiedezunft eine neue „Rolle" d. h. neue Statuten, welche Prof. Loersch kürzlich herausgegeben und trefflich erläutert hat (a. a. O. S. 230 ff.). Doch steigen wir auf zu ältern Zeiten, die vielleicht wichtigere Nachrichten bieten.

Friedrich I. soll sich im Jahre 1152 zu Aachen ein silbernes Siegel haben stechen lassen. Wäre diese Angabe sicher, so würde sie ein gewichtiges Zeugnifs für das Alter der Aachener Goldschmiedezunft bieten, weil ja die Goldschmiede auch als Siegelstecher arbeiten mufsten. Aus dem als Beweismittel gebotenen Briefe folgt aber unmittelbar nur, dafs Abt Wibald von Stablo und Korvey am 18. März des genannten Jahres zu Aachen einem Boten ein neues Siegel übergab, welches dieser dem Könige bringen sollte, und dafs am 27. März die eisernen Werkzeuge zur Anfertigung goldener Bullen fertig wurden, welche der Abt dem Notar des Königs sandte.[1])

[1]) *Wibaldi epistola* 377 in Jaffé's »Monumenta Corbeiensia« pag. 506: *Die quinta post exitum vestrum a nobis, Aquisgrani dedimus puero nostro Godino perferendum sigillum argenteum perfectum, ne videlicet illo novitio et non permansuro res regni*

Dafs beide Dinge in Aachen angefertigt worden sind, kann aber doch in mittelbarer Weise wenigstens wahrscheinlich gemacht werden, weil sich nämlich nachweisen läfst, dafs zu jener Zeit in Aachen ein vortrefflicher Goldschmied wohnte, welcher für Friedrich I. Arbeiten lieferte.

Im Oktogon des Aachener Münsters hängt nämlich noch heute eine laut ihrer Inschrift von „Kaiser Friedrich und seiner Gemahlin Beatrix" gestiftete Leuchterkrone. Da nun Friedrich am 18. Juni 1155 Kaiser ward und nach Verstofsung seiner ersten Gemahlin, Adelheid, im Jahre 1156 jene Beatrix heirathete, mufs die Inschrift nach 1156 verfafst sein. Da aber in ihr Karls des Grofsen keine Erwähnung geschieht, kann die von Quix, Bock und andern[2]) ausgesprochene Vermuthung, jene Krone sei in Folge der 1165 vorgenommenen Erhebung der Gebeine Karls des Grofsen und der Heiligsprechung desselben als Weihegeschenk angefertigt worden, nicht richtig sein. Die Inschrift betont so sehr, die Krone werde der Gottesmutter Maria gewidmet und sei nach dem Vorbilde ihrer Aachener Pfalzkapelle im Achteck angelegt, dafs die Erinnerung an Karl förmlich ausgeschlossen wird, derselbe also zur Zeit der Inschrift noch nicht erhoben und kanonisiert sein konnte. Somit mufs die Inschrift zwischen den Jahren 1156 und 1165 gedichtet sein. Der Kronleuchter konnte aber schon vor der Anfertigung der Inschrift in Arbeit gegeben werden. Es ist demnach in keiner Weise ausgeschlossen, dafs er schon vor 1156 bestellt und begonnen ward, also kurze Zeit nach Anfertigung jenes Siegels. Wer hat nun den Kronleuchter gemacht?

Das im XIII. Jahrh. angelegte Todtenbuch des Aachener Münsters führt unter den Wohlthätern einen Wibert an, welcher verschiedene gröfsere Arbeiten für die Stiftskirche ausführte. Es nennt als solche die Leuchterkrone, die (metallene) Bedachung des ganzen Domes, das vergoldete Thurmkreuz und Glocken. Derselbe Wibert vermachte dem Stift zwei silberne „Ampullen" (Mefskännchen?) und zwei neben der Kirche des hl. Foilan in unmittelbarer Nachbarschaft des Münsters gelegene Häuser. Ist die durch ihn besorgte Erneuerung der Bedachung des Domes, wie angenommen wird, durch den Brand von 1146 gefordert worden,[3]) so hat Wibert wenigstens die meisten der erwähnten Arbeiten zwischen 1146 und 1165 angefertigt. Da nicht lange nach 1165 auch das älteste Stadtsiegel mit der Figur des thronenden Kaisers Karl graviert wurde, liegt die Versuchung nahe, auch dessen Anfertigung ihm zuzuschreiben. Irgend ein positiver Grund für diese Zuschreibung ist mir aber nicht bekannt geworden. Ebensowenig positive Stütze findet sich für die Annahme, er habe die „Kappenberger Schale" gemacht.[4]) Weiterhin meldet jenes Todtenbuch das Ableben Riker's, des Vaters unseres Wibert, indem es beifügt, Wiberts Bruder sei Stephan, ein Mitglied des Kapitels. Vielleicht ist dieser Bruder der 1173 und 1179 urkundlich beglaubigte Dechant des Aachener Stifts: Stephan.[5])

---

diutius consignarentur . . . . Decima postmodum die, hoc est in cena Domini, perfecta sunt ferramenta ad bellandum de auro; quae vobis per prepositum de Marna sub celeritate transmisimus. Eodem vero die misimus Aquensi villico sigillum stagneum, diligenter expressum ad formam argentei et duas bullas aureas perfectas. Haagen »Geschichte Achens« I., S. 125: „Offenbar wurden vorbenannte Gegenstände in Achen gemacht." Eine grofse Anzahl mittelalterlicher Zunftbriefe verlangt von den Goldschmieden als eines der drei Meisterstücke auch ein gravirtes Siegel. Vergl. Loersch in der »Zeitschrift d. Aachener Geschichtsvereins« XIII., 237 und Bruno Bucher »Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau« (Wien 1889) S. XXX und 44.

[2]) Die Inschrift bei Bock »Pfalzkapelle«, S. 123 und »Der Kronleuchter Kaiser Friedrichs« (Leipzig 1864, Weigel) S. 27. Ueber die Entstehungszeit vergl. Bock »Der Kronleuchter« S. 35, Quix »Geschichte der Stadt Aachen« I., S. 65 und Ernst »Histoire de Limbourg« III., pag. 136 s.

[3]) Haagen »Geschichte Achens« I., S. 122 f.

[4]) Diese Zeitschrift III., Sp. 374.

[5]) »Necrologium ecclesiae B. M. V. Aquensis.« Herausgegeben von Quix. S. 18: IX. kl. April, *obiit Rikerus, pater Stephani, fratris nostri. Item Wibertus frater ejusdem Stephani s. Dei Genitrici II. ampullas argenteas donavit et duas domos, que adhaerent ecclesie s. Foiliani, insuper maximam operam et maximum laborem ad opus corone, ad tectum totius ecclesie, ad crucem deauratam in turri, ad campanas adhibuit et omnia feliciter consummavit.* S. 17: *Obiit Stephanus decanus, frater noster. Dedit nobis II. marcas ad edificium molendini, ut sibi viventi annuatim specialis missa celebretur et defuncto anniversarium peragatur. Addidit etiam hec pro remedio anime suae ad ornatum ecclesie: Kataplatinum et Katapitera, dalmaticam quoque rubeam et II. candelabra deaurata.* Urkunden aus den Jahren 1173 und 1179, worin dieser Dechant Stephan genannt wird, bei Quix »Cod. dipl.« I., pag. 69 u. 99 und Quix »Burtscheid« S. 81 u. 221. In seiner »Geschichte der Stadt Aachen« I., S. 76, gibt Quix an, Stephan werde auch 1179 als Dechant genannt. Sein Vorgänger

Freilich ist noch in jüngster Zeit in Abrede gestellt worden,[6]) aus jenen Angaben folge, dafs Wibert Goldschmied gewesen sei. Indessen redet das Todtenbuch von ihm so, wie es nicht von einem Beamten des Stiftes sprechen konnte, welcher nur jene Arbeiten besorgt hätte. Sind doch alle jene Sachen, um die Wibert sich bemühte, Metallarbeiten, und sagt doch das Buch, er habe auf dieselben „die gröfste Mühe und die bedeutendste Arbeit verwandt" und „alles glücklich vollendet". Man darf demnach daran festhalten, Wibert sei ein Goldschmied gewesen, der zwischen 1146 bis 1165 für das karolingische Stift arbeitete und in Aachen zwei Häuser besafs, also dort wohnte.

Nach Quix[7]) war Wibert „bestimmt" einer der zu Aachen wohnenden „Königsleute", einer der frei geborenen Männer, welche „eine mittlere Klasse zwischen den Palastministerialen und den hörigen Handwerkern ausmachten", und als Kaufleute, Wechseler, Goldschmiede oder bessere Handwerker den Kern der Bürgerschaft bildeten. Andererseits ist die Vermuthung aufgestellt worden, Wibert möge „der städtischen Präge als Münzmeister vorgestanden haben".[8]) Er würde auch in diesem Falle Friedrich I. gedient haben, denn dieser liefs 1166 zu Aachen eine neue Münzart schlagen, welche auf der einen Seite das Bild Karls des Grofsen, auf der andern sein eigenes Bildnifs zeigte. Aus der Urkunde, worin er die Prägung der betreffenden Solidi, deren 24 auf eine Mark gehen sollten, anordnet, erhellt, dafs schon vorher zu Aachen eine Münzstätte sich vorfand und dafs dieselbe der Stadt auch für die Zukunft bleiben sollte. Aus andern Quellen erhellt dann, dafs Aachen seit karolingischer Zeit bis zu diesem Jahrhundert seine Münze in Thätigkeit hielt. Wo aber eine bedeutende Münze arbeitete, da waren Männer nöthig, die sich auf den Stempelschnitt, das Prägen und die Bearbeitung des Metalls verstanden, da werden auch Goldschmiede gewesen sein.[9]) Ueberdies ward vielleicht schon in karolingischer Zeit das Gewerbe des Kunstgusses bei der um die Pfalz wohnenden Bevölkerung eingebürgert. Bekannt ist die Geschichte des Tancho, welcher Karl dem Grofsen für die Aachener Pfalzkapelle Glocken gofs, aber wegen betrügerischer Unterschlagung edeln Metalls den Tod fand.[10]) Aufser den Glocken wurden unter Karl die noch vorhandenen ehernen Thüren und die schönen Erzgitter des Münsters wahrscheinlich zu Aachen angefertigt.[11])

Ein weiteres Kunstwerk aus Erz, das ebenfalls aus der Aachener Giefserei stammen dürfte, war jener Adler, welcher den Gipfel der Pfalz zierte und von Lothar im Jahre 978 nach Osten hin gewandt wurde. Freilich beweisen diese Gufswerke, streng genommen, nur, dafs sich zu Aachen um das Jahr 800 eine Kunstgiefserei befunden habe, deren Erzeugnisse zu den besten ihrer Zeit gehörten. Sind nicht alle leitenden Meister von aufsen gekommen, wie das von Tancho feststeht, und nach Vollendung ihrer Aufgabe heimgekehrt? Läfst sich erweisen, dafs sie Gehilfen in Aachen ausbildeten und zurückliefsen? Trotz der Unmöglichkeit, diese Fragen zu beantworten, gewinnt doch die Ansicht, Aachen habe seit der karolingischen Zeit geübte Gelbgiefser gehabt, durch verschiedene Thatsachen eine hohe Wahrscheinlichkeit. Zuerst spricht für dieselbe das fortwährende Bestehen der Münzstätte, welche erfahrene Metallarbeiter erheischte. Zweitens befinden sich in der Entfernung von nur zwei Stunden von Aachen bei Moresnet ergiebige Gruben von Blei und Gal-

Arnold wurde 1153 Erzbischof von Mainz, sein Nachfolger Konrad soll 1168 und 1191 bis 1220 als Dechant beglaubigt sein. Dafs die *corona*, auf welche Wibert so viele Mühe und Arbeit verwandte und die er vollendete, wirklich der Kronleuchter sei, erhellt aus einer andern Stelle desselben »Necrologium«, S. 6, wo eine Stiftung gemacht wird *pro incensione corone* „Zum Anzünden (der Kerzen) der Krone". Eine ähnliche Stiftung machte 1236 der Aachener Propst Otto. (Quix »Cod. dipl.« II., 2. S. 109 u. 158.)

[6]) Diese Zeitschrift III., Sp. 375.

[7]) »Geschichte der Stadt Aachen« I., S. 65 u. 57.

[8]) Bock »Kronleuchter« S. 34.

[9]) Bereits 1235 wird zu Aachen ein „alte Münze" genanntes Haus erwähnt. Haagen »Geschichte Achens« I., S. 133 u. 162. Auch der Herzog von Jülich hatte zu Aachen eine Münze. (I., S. 313 und II., S. 1.) Bei den Jahrmärkten wurden nur am Ort geprägte Münzen angenommen. (I., S. 132.) Ueber die Bedeutung der Aachener Münze vergl. Meyer »Aachensche Geschichten« S. 857 f., Waitz »Deutsche Verfassungsgeschichte« IV., S. 91 f. und »Necrologium« S. 47: *Godeschalcus monetarius et uxor ejus Ida;* S. 62: *Bertolfus monetarius;* S. 71: *Henricus monetarius; Census pertinentes ad celerariam l. c.;* S. 77: *De Herle pistor VIII. sol., monetarius solvit.* »Aachener Stadtrechnungen aus dem XIV. Jahrh.« herausgegeben von Laurent, S. 135; *Bruno monetarius* (anno 1338).

[10]) »Monachus Sangallensis« I., c. 29, Jaffé »Mon. Carolina«, pag. 660; »Mon. Germ. ss.« II., 744.

[11]) »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins« VIII., S. 56 Anm. 2, sind die Nachweise gegeben.

mei, welche gleich den Bleigruben von Gressenich und Stolberg bereits zur Römerzeit betrieben und nach Ausweis der Stadtrechnungen im XIV. Jahrh. stark ausgebeutet wurden. In der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. besafs Aachen bedeutende Messingfabriken, deren Besitzer 1505 einen Zunftbrief erhielten. Das oft genannte Todtenbuch sowie das Zinsbuch des Münsters aber erwähnen bereits unter den Wohlthätern einen „Topfgiefser" Heinrich, welcher um 1320 gelebt haben mufs.[12])

Nachdem wir gezeigt haben, welche Gründe wahrscheinlich machen, Aachen habe im Mittelalter, wenigstens in dessen zweiten Hälfte, Goldschmiede und kundige Kupferarbeiter besessen, können wir zur Frage nach den Meister der beiden grofsen Schreine des Münsters übergehen. Ueber den älteren, den Karlsschrein, meldet Reiner in seinen Annalen[13]) zweierlei: „Friedrich II. habe ihn mit Hilfe des Goldschmiedes geschlossen und die Aachener hätten ihn gemacht." Man kann freilich die zweite Aussage auch dahin deuten, die Aachener, nicht der Kaiser, hätten das zu dem Werk nöthige Geld beigesteuert. Würden sie aber zugegeben haben, dafs der Goldschmied bei der feierlichen Einschliefsung der Reliquien Karls in so hervorragender Weise bethätigt gewesen wäre, wenn sie ihm nicht als Bürger ihrer Stadt solche Ehre gegönnt hätten?

Ueber die Anfertigung des zweiten, weit kostbareren, aber unmittelbar nach Vollendung des erstern begonnenen Schreines handelt eine 1220 zu Frankfurt ausgestellte Urkunde Friedrichs II.[14]) Sie verordnet: aus dem vor dem Paradiese der Aachener Münsterkirche aufgestellten Opferstock solle der Propst zum Instandhalten der Kirche nur ein Viertel erhalten, so lange der Marienschrein in Arbeit sei, nach Vollendung desselben aber die Hälfte. Nun nennt das Todtenbuch der Marienkirche unter den Wohlthätern des Stiftes einen Goldschmied Johannes, der vor 1250 gestorben sein mufs. Das Zinsbuch aber bringt den Namen der „Druda, der Wittwe des Goldschmiedes".[15]) Dieser Johannes dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach einer der Meister sein, denen jener Schrein seine Entstehung verdankte. Ich sage: „einer der Meister", denn wie ich anderweits[16]) nachgewiesen habe, sind die beiden Langseiten in Anlage und Technik so verschieden, dafs sie nicht derselben Werkstatt entstammen werden. Zur Beurtheilung dieser Unterschiede sind die Artikel 3 und 5 der Strafsburger Goldschmiedeordnung von 1363 herbeizuziehen. Sie besagen: *„Es sol dehein goltsmid me haben danne zwene lereknehte. wenne der knehte einer vier jar geleret, so mag er wol einen andern dingen und keynen me". „Es sol och dehein goltsmid me haben danne zwene gedingete knehte, den er lon git, ane geverde. wolte aber einre von dem stücke wircken und kein gedinget kneht sin, der soll sinen halben einung koffen und sinen gantzen harnesch haben ane alle widerrede."*

Es war also 1363 zu Strafsburg Regel, dafs kein Goldschmied mehr als zwei Lehrjungen und zwei Gesellen hatte. Solche Handwerksordnungen sind nun aber keine plötzlich und an einem Ort entstandene Gesetze. Sie entwickelten sich langsam aus weit verbreiteten Gewohnheiten. In der ersten Hälfte des XIII. Jahrh., als der Marienschrein entstand, wird also auch zu Aachen einem Meister schwerlich erlaubt gewesen sein, beliebig viele Gesellen zu haben. Die Beschränkung der Gesellenzahl zwang dann aber, so grofse Werke wie den Marienschrein, mehreren Meistern zugleich zu übertragen.

Die Technik des Kronleuchters (um 1160) erinnert so sehr an jene des Karlsschreins (ca. 1200), dafs beide auf nahe verwandte Werkstätten hinweisen, beim Marienschrein (ca. 1220) aber sind Stanzen benutzt, welche schon beim Karlsschrein dienten. Das aber berechtigt zur Vermuthung, Nachfolger und Landsleute Wiberts, des Meisters der Krone, hätten jene beiden Prachtschreine vollendet. Besafs aber Aachen ca. 1160 bis 1220 so hervorragende Meister, dafs sie drei so bedeutende Kunstwerke herzustellen vermochten, dann mufs das Goldschmiedehandwerk auch vorher und nach-

[12]) Haagen »Geschichte Achens« II., S. 25, 70, 106, 162 f., 185 u. s. w. »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins« II., S. 145 f.; III., S. 146 f.; V., S. 315; XI., S. 242. »Necrologium« S. 45: *Obiit Gertrudis uxor Henrici fusoris pottorum in cujus anniversario fratres habent VI. solidos;* S. 76: *De domo Henrici fusoris pottorum XIX. solidi.*

[13]) *Reinerii Leodinensis Annales ad annum* 1215. »Mon. Germ.« XVI. 673.

[14]) Abgedruckt in Lacomblets »Urkundenbuch« II., Nr. 84.

[15]) »Necrologium« l. c., S. 18, 10, 73.

[16]) »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins« V., 1 ff.

her in der Stadt geblüht haben, dann müssen auch manche von den gothischen Kleinodien des Münsters in der Stadt entstanden sein.

Beschauzeichen und Meistermarken habe ich bis jetzt, aufser dem eingangs erwähnten Falle, noch nicht gefunden. Bock redet in seinen verschiedenen Werken über den Schatz nicht von solchen. Der Goldschmied Vasters, welcher viele Stücke restaurierte, theilte mir mit, auch ihm seien keine vorgekommen. Indessen sind manche der gröfsern Reliquiare so schwer aufzuheben und nach allen Seiten hin zu untersuchen, dafs doch vielleicht noch etwas zu finden sein könnte. Jedenfalls haben verschiedene Stücke gleiche geprägte Leistchen, welche auf eine Werkstatt oder auf einen Entstehungsort hinweisen.

Ich mufs mit dem Bekenntnifs schliefsen, dafs ich in diesem Aufsatz in den meisten Fällen über Wahrscheinlichkeiten und Vermuthungen nicht herausgekommen bin. Ich habe aber die Quellen reden lassen und mit Absicht die Nachrichten streng auf ihren Inhalt geprüft, um einmal klar zu stellen, was mit Sicherheit oder wenigstens mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit behauptet werden kann. In so vielen Büchern und Abhandlungen werden zahlreiche Vermuthungen über Aachener Meister als gesicherte Ergebnisse hingestellt, dafs es nützlich schien, einmal alles Bekannte über jene Künstler zusammenzustellen und wissenschaftlicher Forschung die Wege zu erleichtern.

Steph. Beissel S. J.

Mittelalterliche polychromirte Holzstatuette mit Metall-, Email- und Kristallschmuck aus Kloster Oesede.

(Mit Abbildung.)



Bei den berühmtesten Werken des berühmtesten griechischen Bildhauers Pheidias, den Standbildern der Pallas zu Athen und des Zeus zu Olympia, bestand bekanntlich der Kern aus Holz; die sichtbare Oberfläche der Körpertheile war aus aufgelegten Elfenbeinplatten gebildet, während Kleidung und sonstiger Schmuck aus Goldblech mit prächtiger Emailarbeit und die Augen aus Edelsteinen gebildet waren. Der Holzkern hatte schon die Form, welche diese Kolossalstatuen im Aeufseren zeigten, so dafs alles Andere nur dieser Form sich anschmiegende Hülle war. Man wird, wie dies z. B. von Waldstein hervorgehoben wird, aus dieser Technik den Schlufs ziehen dürfen, „dafs die frühesten Kultbilder einförmige, von Holz geformte, puppenartige Bildwerke waren, die man, wie dies auch in christlichen Werken der Fall war,[1]) mit Kleidern behing. Wie nun das monumentale Kunstgefühl unter den Griechen wuchs, entwickelte sich aus diesen Idolen, indem der Holzkern beibehalten wurde, das Kultbild mit dem prächtigen monumentalen Goldgewand und diese höchste Form des toreutischen Kunstwerks wurde von Pheidias aufs höchste entwickelt."[2])

Schon die Kostbarkeit der Materialien erklärt es, dafs Werke dieser Art seltene Ausnahmen geblieben sind und der Benutzung eines einheitlichen Materials — Bronze, Stein, Holz — der Vorzug gegeben wurde. Wollte man dabei einer farbigen Wirkung nicht entbehren, so bot die Bemalung einen naheliegenden Ersatz. Nur bei den Augen griff man wohl, und zwar auch viel später noch, zur Wahl eines anderen Materials, wie Edelsteinen, Bergkristall, Glas oder wachsähnlichen, asphaltartigen, durchscheinenden Massen.[3]) Und nicht nur in der antiken, sondern auch in der christlichen Skulptur. Zum Beleg hierfür braucht nur auf die Tympanonfiguren am Nordportal von St. Cäcilien und die sitzende Giebel-Madonna an St. Maria im Kapitol zu Köln hingewiesen zu werden, bei denen die Augenhöhlen mit Glaspasten ausgefüllt sind, während das Uebrige aus Stein besteht.

Indefs handelt es sich hierbei doch immer nur um recht seltene Ausnahmen; im Allge-

[1]) und auch gegenwärtig bekanntlich noch vielfach der Fall ist. Es scheint sich bei den hierbei fast ausschliefslich in Betracht kommenden Muttergottesbildwerken indefs um eine erst seit dem XVII. Jahrh. neu aufgekommene Sitte zu handeln. Wenigstens sind mir ältere Beispiele dieser Ausschmückung von Kultbildern, die in der Literatur meines Wissens auch eine Besprechung noch nicht gefunden hat, nicht bekannt.

[2]) Waldstein, Artikel »Pheidias« in Baumeister »Denkmäler des klassischen Alterthums« (München und Leipzig 1888) S. 1314.

[3]) Vgl. Swoboda »Zur Frage der Marmor-Polychromirung«. Römische Quartalschrift I. (Rom 1887) S. 100 ff.

meinen arbeitete die Skulptur auch während des Mittelalters mit einheitlichem Material. Solche Bildwerke, bei denen ein Holzkern mit einer in Metallblech bestehenden Bekleidung überzogen wurde, machen hiervon nur scheinbar eine Ausnahme, indem der Holzkern blos als verdeckter Träger der das Bildwerk bildenden Metallumhüllung auftritt. Die Verwendung von Stein oder Holz erscheint als die Regel bei den mittelalterlichen Bildwerken, die dann meist auf Kreidegrund mit reicher Bemalung versehen wurden. Dafs daneben aber auch die andere mit verschiedenartigen Materialien arbeitende Technik nicht ganz aufser Uebung gekommen ist, dafür gibt es immerhin noch einzelne, wenn auch seltene Beispiele. Ein Werk dieser Art[4]) habe ich in dem Museum des Vereins für westfälische Geschichte u. Alterthumskunde zu Münster gefunden.[5]) Es ist eine Muttergottes in der beliebten Stellung: das Christuskind auf dem linken Arme, auf der Mondsichel stehend, unter der sich der Drache aufbäumt. Einschliefslich des im langgezogenen Sechseck geformten Sockels beträgt die Gesammthöhe 70 *cm.* Leider hat die aus Lindenholz geschnitzte Figur durch die Unbill der Zeiten sehr gelitten; sie ist ihres schönsten Schmuckes zum Theil beraubt, aber auch in ihren dürftigen Resten gibt sie doch noch Zeugnifs von ihrer einstigen Schönheit.



Die sichtbaren Körpertheile zeigen die natürliche Inkarnation; die Haare sind vergoldet; der Mantel der Madonna ist einfach roth bemalt, hat aber einen reicheren Schmuck erhalten durch eine stark vergoldete schmale Kupferborte, die ihn am Rande umsäumt. Dieser Borte ist dann noch eine weitere Zierde in aufgesetzten Sternen gegeben worden, die ebenfalls aus vergoldetem Kupferblech bestehen. In glei-

[4]) Ein ähnliches befand sich gemäfs freundlicher Mittheilung des Herrn Domkapitulars Schnütgen in der „Exposition rétrospective" zu Brüssel im Jahre 1888, in deren Katalog es unter Nr. 3675 als „Statuette de sainte, en bois polychromé et doré. La robe est decorée de fleurons en métal peint. XVI[e] siècle" beschrieben und als Eigenthum des Herrn Mohl in Paris bezeichnet ist. Vergoldete Kupferplättchen verzieren im engsten Anschlusse an die Draperie die Gewandparthien dieser Figur, zu deren technischer Behandlung Viollet-le-Duc in seinem »Dictionnaire raisonné de l'architecture« Bd. I S. 38 ff. unter „Application" interessante Beiträge liefert.

[5]) Eine nähere Bezeichnung ist mir, da ein für die Oeffentlichkeit bestimmter Katalog noch mangelt, nicht möglich. Auch den jetzigen Aufstellungsort vermag ich nicht anzugeben, da die bisher von dem Museum besetzten Räume an die Invaliden-Verwaltung verkauft worden sind und die Museumsschätze deshalb wieder einmal einen Umzug haben machen müssen. Die Rheinprovinz hat in den letzten Jahren zwei grofse Provinzial-Museen, zu Trier und zu Bonn, erbaut. Die jüngst gefafsten Beschlüsse des westfälischen Provinziallandtages geben der sicheren Hoffnung Raum, dafs die Zeit nicht mehr fern sein wird, wo die in dieser Hinsicht in Münster obwaltenden Schwierigkeiten beseitigt werden und das gröfste Museum der Provinz Westfalen nicht länger genöthigt ist, heimathlos von einem Orte zum andern zu wandern.

cher Weise geschmückt ist die Borte des über dem linken Fufse sich in schmalen Streifen zeigenden Untergewandes. Die Farbe desselben ist stark eingedunkelt, sie scheint tief blau gewesen zu sein. Der Hauptschmuck aber ist auf das Obergewand verlegt. Es besteht aus einer aus zwei Stücken zusammengesetzten getriebenen Kupferplatte, die stark vergoldet und aufserdem mit aufgesetzten grofsen Doppelrosetten verziert ist bezw. verziert war. Nur zwei derselben haben sich erhalten. Zwischen ihnen zeigt sich die Fassung eines jetzt verschwundenen Steines oder Glasflusses. Mit einer Rosette von ähnlicher Form ist auch der Gürtel in der Mitte besetzt. Alle drei Rosetten zeigen an ihren Blättern Reste von Emaillirung von anscheinend dunkelgrüner Farbe. Neben der Gürtelrosette war zu beiden Seiten ein Stein oder Glasflufs angebracht; nur auf der rechten Seite ist er noch vorhanden — er zeigt eine dunkelblaue Farbe — links ist nur noch die Fassung erhalten. An dem Halssaume wird eine besonders reiche Agraffe gesessen haben. Wie für die jetzt fehlenden Gewandrosetten die Nietlöcher die Stellen anzeigen, wo solche früher angebracht waren, so weisen die seitlich am Mantel befindlichen Löcher darauf hin, dafs die Figur von Kniehöhe an bis zu den Schultern von einem metallischen Strahlenkranze umrahmt war. Verschwunden ist auch die Metallkrone des Hauptes und ebenso der rechte Unterarm mit der Hand, welche wohl früher ein reich geschmücktes Szepter trug.

Das Kind auf dem Arme der Mutter ist nicht bekleidet und dementsprechend im natürlichen Inkarnat bemalt. Mit der Linken hält es ein aufgeschlagenes, auf dem rechten Knie ruhendes Buch, über welches es die Rechte ausgebreitet hält. Die Mondsichel hat ihren alten Silberbeschlag unbeschädigt erhalten.

Auch an dem Drachen, der indefs sein Schwanzende verloren hat, sind die Metallzierathen noch ganz erhalten. Nur an wenigen Stellen tritt hier der Holzgrund zu Tage. Den Leib decken in Kupfer getriebene Flügel; Kopf, Hals und Schwanz sind mit halbkugelartigen Warzen besetzt; alles in reicher Vergoldung. Auch die stark gewundenen Hörner und ebenso die mächtigen Zähne bestehen aus Kupfer, zeigen aber keine Vergoldung. Das dem Beschauer zugewendete rechte Auge des Thieres trug einen schwarzen Glasflufs, von dem aber nur noch Bruchstücke vorhanden sind.

Der Sockel zeigt auf rothem Grunde in dem Mittelfelde einen Metallstreifen, der mit einfachen Rosetten besetzt war, die jetzt aber auch zum gröfsten Theile verschwunden sind. Die Ober- und Unterplatte sind mit einfachen Metallbändern benagelt. Die Gluth der Farben ist erblafst, die Strahlen des Goldes sind verdunkelt, der Schmuck der Perlen und Steine, der Farbenglanz der Emaille ist verschwunden, aber auch unter der jetzigen Dürftigkeit schimmert noch die ehemalige Pracht hervor und die Rohheit der Nachwelt hat das grofse Talent des Schöpfers, der wohl in der Gegend des Klosters lebte, nicht zu verdecken vermocht.

Was über die Herkunft der Statue zu sagen ist, beschränkt sich darauf, dafs dieselbe durch den Westfälischen Alterthumsverein von dem Münster'schen Antiquar Grothues angekauft worden ist und nach des Letzteren Angabe aus dem — im Jahre 1170 gegründeten und 1803 aufgehobenen — Benediktinerinnenkloster Oesede bei Iburg stammt.[6])

Als Zeit der Entstehung unseres Bildwerkes wird der Anfang des XV. Jahrh. anzunehmen sein. Der ganze Typus der Figur, wie er sich in dem edlen Gesichtsausdruck, in Gewandung und Verzierung ausspricht, weist auf diese Periode hin. Den Schöpfer desselben werden wir wohl in einem Angehörigen der Goldschmiedezunft suchen dürfen; ist es doch bekannt, dafs trotz der Abgrenzung der Zünfte die Goldschmiede vielfach zugleich als Juweliere, Emailleure, Maler, Bildschnitzer u. s. w. thätig waren.[7])

Freiburg. Effmann.

[6]) In der Beschreibung der »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen« vom Jahre 1873 berichtet Mithoff über ein dem Anfange des XV. Jahrh. angehöriges in Kloster Oesede befindliches Bildwerk, welches, die Muttergottes mit einem Jesuskinde an der Brust darstellend, früher in einer (durch Diebstahl abhanden gekommenen) silbernen Lade aufbewahrt und bei feierlichen Prozessionen umhergetragen wurde.

Ob diese Statuette mit der hier beschriebenen identisch ist, was nicht ausgeschlossen erscheint, vermag ich nicht anzugeben: der Umstand, dafs mir auf eine an das Pfarramt von Oesede wiederholt gerichtete bezügliche Anfrage eine Antwort nicht zu Theil geworden ist, spricht jedenfalls nicht dagegen.

[7]) Vgl. Nordhoff »Streiflichter auf die altdeutsche Goldschmiede« (Allgem. Zeitung 1878, Nr. 82, 84, 87).

